OPERE
CONDILLAC
TOMO IX.

CORSO DI STUDJ

Utilissimo all' istruzione

DELLA CIVILE GIOVENTU'

DEL SIG. AB. DI CONDILLAC

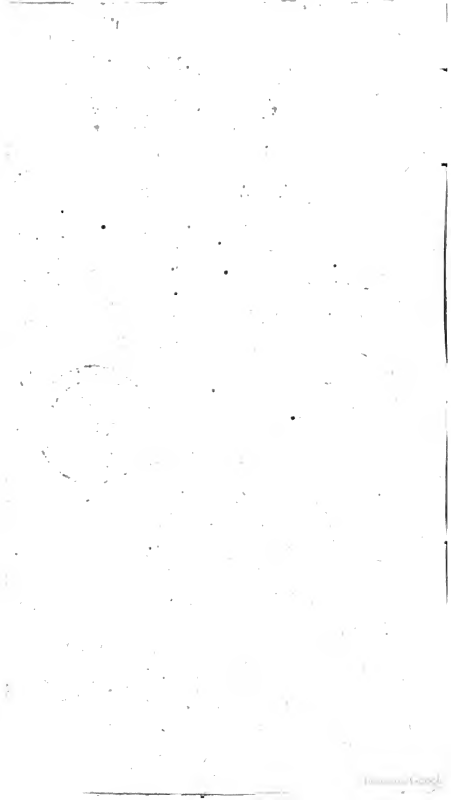
DELL' ACCADEMIA FRANCESE, E DI QUELLA DI BERLINO, DI PARMA, E DI LIONE, FU' PRECETTORE DI S. A. R. L' INFANTE DON FERDINANDO DUCA DI PARMA EC.

TOMO II.

CONTENENTE L' ARTE DI SCRIVERE

Tradotto

DALL' AB. MARCO FASSADONI

IN VENEZIA)(1795.)(
PRESSO { ANDREA SANTINI, E FRANCESCO MILLI
Con Licenza de' Superiori e Privilegio.

CORSO DI STUDJ

Per l' Istruzione

DEL PRINCIPE DI PARMA

TRATTATO

Dell' Arte di Scrivere

Due cose, Monsignore, formano tutta la bellezza dello stile: la nettezza, e il carattere.

La prima richiede, che scelgansi sempre i termini, che rappresentano esattamente l'idee; che si disgombri e liberi il discorso da ogni superfluità; che la relazione delle parole non sia mai equivoca; e che tutte le frasi costruite le une per l' altre, indichino chiaramente la connessione, e la gradazione de' pensieri.

Voi sapete, che il carattere di un uomo dipende dalle diverse qualità, che lo modificano. Ciò fa, ch' egli sia ma-

linconico o allegro, vivace o tardo, placido o collerico ecc. Ora i differenti soggetti, che tratta uno scrittore, sono ugualmente capaci di differenti caratteri; perchè sono capaci di differenti modificazioni. Ma non basta dare ad essi il carattere, ch'è loro proprio; conviene ancora modificarli secondo i sentimenti, che provar dobbiamo scrivendo. Voi non parlerete col medesimo fervore della gloria e del giuoco; perchè non avete, nè dovete avere un'uguale passione per queste due cose; non ne parlerete nemmeno con la medesima indifferenza. Riflettete sopra di voi stesso, Monsignore; paragonate il linguaggio, che tenete, quando parlate delle cose, per le quali avete affetto e premura, con quello, che tenete quando parlate delle cose, per cui non siete appassionato, ed osserverete, come il vostro discorso venga naturalmente modificato da tutti i sentimenti, che in voi sorgono, e nascono. Quando prendete le vostre lezioni, in penitenza e in castigo, voi siete malinconico, io sono serio; e le lezioni sono malinconiche al pari di voi, e serie al pari di me. Non siete più voi in penitenza, e in castigo? Queste medesime lezioni

zioni diventano un giuoco, e un trattenimento: ci divertono entrambi, e ritroviamo piacere perfino in quelle cose, che sembrerebbero fatte per annojarci.

Il carattere dello stile deve adunque formarsi di due cose: delle qualità del soggetto, che si tratta, e de' sentimenti, da' quali esser deve commosso e tocco uno scrittore.

Ogni pensiero, considerato in se stesso, può avere tanti caratteri, quante sono le differenti modificazioni, di cui è capace: non è lo stesso, quando si considera come parte di un discorso. Si appartiene a quello, che precede, a quello, che segue, all' oggetto, che si ha in mira; all' interesse, che per esso si prende, e in generale alle circostanze, in cui si parla, l' indicare le modificazioni, alle quali si deve la preferenza; si appartiene alla scelta de' termini, a quella delle formole, o maniere di dire, ed ancora alla disposizione delle parole, l'esprimere queste modificazioni; imperciocchè non v' ha nulla, che non possa a ciò contribuire. Ecco perchè, in un caso dato, qualunque si sia, vi è sempre un' espressione, ch' è la

migliore, e che bisogna saper sceglie-
re.

Due cose adunque s'anno a conside-
rar nel discorso: la nettezza, e il ca-
rattere. Ricercheremo adesso ciò, ch'è
all'una e all'altra necessario.

LI-

LIBRO PRIMO

Delle Costruzioni.

LA nettezza del discorso dipende soprattutto dalle costruzioni, vale a dire, dalla disposizione delle parole. Ma come conosceremo noi l'ordine, che dar dobbiamo alle parole, se non conosciamo quello, che seguono l'idee, quando si offrono allo spirito? Scopriremo noi, come dobbiamo scrivere, se ignoriamo, come da noi si concepiscono le cose? Questa ricerca vi sembrerà dapprima difficile, nulladimeno si riduce a qualche cosa di assai semplice. In fatti, quando da noi si concepisce una qualche cosa, noi non facciamo, nè far possiamo se non de' giudizj, e, se osserviamo il nostro spirito, quando egli ne fa uno, sapremo quello, che gli avviene, quando ne fa molti.

CAPO PRIMO.

Dell' ordine dell' idee nello Spirito, quando si fanno de' giudizj.

ALl' occasione de' Greci, posso pensare alle favole, ch' anno inventate, siccome all' occasione delle favole posso pensare a' Greci. L' ordine, nel quale nascono in me queste idee, non ha adunque nulla di stabile e fermo.

Ma quando dico: *I Greci anno inventato delle favole*, queste idee non seguono più verun ordine di successione: mi sono tutte ugualmente presenti nel momento che profferisco *i Greci*. Ecco quello, che si addimanda *giudicare*. Un giudizio non è adunque che un rapporto conosciuto, e ravvisato tra idee, che si offrono nel medesimo tempo allo spirito.

Quando un giudizio racchiude in se un numero maggiore d' idee, non ne discopriamo i rapporti, se non perchè le vediamo ancora tutte insieme. Imperciocchè, per giudicare, bisogna paragonare, nè si paragonano cose, che non si veggono nel medesimo tempo. Quando dico, *i Greci ignoranti anno inven-*

ventato delle favole assurde, non solamente veggo il rapporto de' Greci alle favole inventate; ma veggo ancora nel medesimo istante, il carattere d' ignoranza, che attribuisco a' Greci; e quello di assurdità, che attribuisco alle favole. Se tutte queste cose non si presentassero ad un tempo istesso al mio spirito, le modificherei a caso: potrebbe intervenirmi di dire, *i Greci* illuminati anno inventato delle favole ragionevoli, nè saprei il perchè io anteponessi un epiteto ad un altro. Egli è vero, che posso aver detto dapprima solamente, *i Greci anno inventato delle favole*, ed aver aggiunti di poi i caratteri d' ignoranza, e di assurdità. A questo modo io non avrò compiuto questo giudizio, che in due riprese; ma finalmente non posso accertarmi, ch'esso sia esatto in tutte le sue parti se non perchè lo abbraccio in tutta la sua estensione.

Dico di più: ed è, che se il vostro spirito conosce, che due giudizj anno qualche rapporto l' uno con l' altro, bisogna necessariamente, che gli scorga, e ravvisi tutti e due ad una volta. „I „ Greci erano tanto ignoranti, che non „ potevano non inventare delle favole

 „ as-

„ assurde, ed aveano tanto ingegno, che
„ non potevano non inventarle dilette-
„ voli ". Voi non vedete l' opposizio-
ne, che vi è tra queste idee, se non
perchè scorgete tutti e due i giudizj in-
sieme. Questa verità vi si renderà an-
cora più chiara e manifesta, se riflet-
tete sopra di voi medesimo quando fa-
te un raziocinio.

Andiamo ancora più oltre: conside-
riamo una di quelle serie di giudizj e
di raziocinj, de' quali formato abbiamo
de' sistemi: potete farlo, Monsignore;
imperocchè sapete, che ognuno all' età
vostra sa, come tutte le operazioni dell'
intelletto formino un sistema, come quel-
le della volontà ne formino un altro, e
come i due si uniscano in un solo.

Noi compiuto abbiamo questo siste-
ma appoco appoco: abbiam fatto un giu-
dizio, e poi un altro ancora. Ci è av-
venuto quello, che avviene ad un ar-
chitetto, che fa un edifizio. Egli met-
te con ordine delle pietre sopra pietre:
l' edifizio appoco appoco s' innalza; e
quando è condotto a finimento, si vede
tutto ad una sola occhiata. In fatti,
voi scorgete nella parola *intelletto*, una
certa serie di operazioni; ne scorgete
un' altra in quella di *volontà*, e la so-

la

la parola *pensiero* presenta alla vostra vista tutto il sistema delle facoltà dell' anima vostra.

Importava assaissimo accostumarvi di buon' ora a ben comprendere un sistema: ma ciò non basta; conviene ancora riflettere sopra i mezzi, che renduto vi anno capace di conoscerlo. Imperciocchè è d' uopo, che sappiate, come potrete formarne degli altri.

Voi vedete, dall' arte, con cui ci siamo diretti e condotti, che una sola parola basta per richiamarvi in menta un numero grande d' idee. Volete voi sapere, come ciò si faccia? Non avete che a riflettere sopra di voi medesimo e tornarvi in memoria l' ordine, che seguito abbiamo.

Osserverete adunque una serie d'idee principali, che successivamente sviluppate abbiamo; e che, partendo da un medesimo principio, si uniscono insieme, e formano un solo tutto. Osserverete, che avete fatto uno studio della subordinazione, che v'è tra loro; che avete osservato, come nascono le une dall' altre; e che contratto avete l' abito di scorrerle rapidamente. A misura che contratto avete questo abito, il vostro spirito s'è esteso ed ampliato, e

vi è alla fine riuscito di vedere e comprendere l' insieme, che risulta da un numero grande d' idee.

Essendovi questa condotta riuscita una volta, doveva riuscirvi sempre. Tenuta l' abbiamo negli altri sistemi, che vi siete formati, e ne sapete già abbastanza per conoscere, che questo è il solo mezzo di acquistare delle vere cognizioni. In effetto, non v' ha lume nello spirito, se non in quanto che l' idee scambievolmente se ne comunicano. Questo lume non si fa scorgere, se non perchè i rapporti, che vi sono tra loro, ci feriscono la vista: e se, per conoscere la verità di un giudizio, bisogna vedere, e conoscere ad un istesso tempo tutti i rapporti, rendesi ancora più necessario non lasciarne sfuggire alcuno, quando si vuole accertarsi della verità di una lunga serie di giudizj. E' d' uopo di un lume maggiore per vedere gli oggetti, che sono sparsi in una campagna, che per vedere le suppellettili, che sono nella vostra stanza.

Ma non basta la prima occhiata per distinguere tutto quello, che a noi si mostra in uno spazio assai vasto ed esteso. Siete obbligato ad andare da uno ad un altro oggetto, ad osservarli ciascu-

scuno in particolare; nè siete capace di distinguere più cose ad una volta, se non dopo averle vedute, e scorse tutte con ordine. Ora, voi supplite alla debolezza del vostro spirito con quel medesimo artifizio, che usate per supplire alla debolezza della vostra vista; nè siete capace di abbracciare un numero grande d'idee, se non dopo che considerate le avete ciascuna a parte.

Voi peravventura non sapete, Monsignore, che cosa sia uno spirito falso; è bene farvelo sapere, imperciocchè ne incontrerete molti nel mondo.

Uno spirito falso è uno spirito limitatissimo: è uno spirito, che non ha contratto l'abito di abbracciare un numero grande d'idee. Voi quindi vedete, ch' egli deve sovente lasciarne sfuggire i rapporti. Non gli sarà adunque possibile assicurarsi della verità di tutti i suoi giudizj. Se ha l'ambizione di fare un sistema, cadrà nell'errore, accumulerà contraddizioni sopra contraddizioni, assurdità sopra assurdità. Ve ne darò un giorno o l' altro degli esempj, e conoscerete, quanto importi stendere ed ampliare il vostro spirito; se non volete, ch' egli sia falso.

Ma,

Ma, mi direte; io potrò stenderlo ed ampliarlo quanto voglio, sarà sempre limitato, e per conseguenza sempre falso. Uno spirito non è falso, per la ragione ch'è limitato; ma perchè è tanto limitato, che non è atto e capace a stendere la sua vista sopra molte idee: egli non sospetta nemmeno di tutti i rapporti, ch'è d'uopo conoscere, innanzi di formare un giudizio; giudica in fretta, a caso, e s'inganna.

Quegli all'opposto, che s'è avvezzato di buon'ora ad esercitarsi, e riflettere sopra una serie d'idee, conosce, quanto sia necessario paragonar tutto per giudicare di tutto. Quando adunque non ha ampiezza, e capacità bastante per abbracciare un sistema, sospende i suoi giudizj, osserva con ordine tutte le parti; e non giudica, se non allora, che nulla gli è sfuggito. Il carattere dello spirito giusto si è, di evitare l'errore, evitando di formar de' giudizj; sa quando convien giudicare; lo spirito falso lo ignora, e giudica sempre.

Quantunque si presentino a voi molte idee nel medesimo tempo, quando giudicate, quando raziocinate, e quando fate un sistema; osserverete nondimeno, che si dispongono in un certo or-

ordine. Avvi una subordinazione, che le lega, e connette le une all'altre. Ora, quanto più grande è questa loro connessione, voi pure concepite con maggior nettezza ed estensione. Distruggete quest' ordine, il lume svanisce, e si dilegua, e più non vedete, che un qualche barlume.

Poichè questa connessione vi è tanto necessaria per concepire le vostre proprie idee, comprendete, quanto sia necessario conservarla nel discorso. Il linguaggio deve adunque esprimere chiaramente quest'ordine, questa subordinazione, questa connessione. Per conseguenza il principio, che proporvi dovete scrivendo, si è, di conformarvi sempre alla maggior connessione dell' idee: le differenti applicazioni, che faremo di questo principio, v' insegneranno tutto il segreto dell' arte di scrivere.

Io posso ancora farvi di già comprendere in parte, come questo principio darà allo stile differenti caratteri. Se riflettiamo sopra noi stessi, osserveremo, che le nostre idee si presentano in un ordine, il quale cangia secondo i sentimenti, da cui siam tocchi e commossi; una tale idea che in un'occasione vi-

vivamente ci colpisce, si fa appena scorgere in un'altra. Quindi nascono altrettante maniere di concepire una medesima cosa, quante sono le spezie di passioni, che successivamente proviamo. Comprendete adunque, che se noi conserviamo quest'ordine nel discorso, ci comunicheremo i nostri sentimenti comunicandoci le nostre idee.

Non so, se il principio, che stabilisco per l'arte di scrivere, soffra eccezioni; ma non ho ancora potuto discoprirne.

CAPO II.

Come in una proposizione, tutte le parole sieno subordinate ad una sola.

IN questa frase, *un principe illuminato è persuaso, che tutti gli uomini sono uguali, e ch' egli non s' innalza al disopra di loro, se non dando l' esempio delle virtù: illuminato è* subordinato a *principe*; *è persuaso* lo è a *principe illuminato, che tutti gli uomini sono uguali; e ch'egli non s' innalza al di sopra di loro* a *persuaso*; *e che dando loro l' esempio delle virtù* a *non s' innalza al di sopra di loro*.

La proprietà delle parole subordinate

te si è, di modificare le altre, sia determinandole, sia spiegandole. *Illuminato* modifica *principe*, perchè lo determina ad una classe men generale; e tutto il rimanente della frase modifica principe illuminato, perchè spiega l'idea, che ce ne formiamo. Osserverete ancora, che tutte le parole delle proposizioni particolari sono subordinate le une all' altre, nel medesimo ordine, nel quale sono quì collocate.

Questi rapporti di subordinazione si riconoscono da differenti segni: dal genere, e dal numero, *principe illuminato*, *principesse illuminate*; dal luogo, che occupano le parole, come vedete nella tessitura di questa frase; dalle congiunzioni; ne avete due in questo esempio, *che* ed *è*; dalle preposizioni, ve n'ha parimenti due, *di*, e *a*.

Il nome è propriamente il primo termine della proposizione, poichè ad esso si riferiscono tutti gli altri: quando dico, *coraggioso soldato*, scorgesi chiaramente, che nel momento che proferisco *coraggioso*, penso ad un nome, ch' ho disegno di modificare. *Soldato*, benchè enunciato il secondo, è adunque il primo nell'ordine dell'idee, e *coraggioso* è una parola subordinata.

Quin-

Quindi nascono due sorta di costruzioni: l' una, che segue la subordinazione delle parole, e che chiamata abbiamo *costruzione diretta*; l' altra, che se ne allontana, e che chiamata abbiamo costruzione *rovescia*, o *inversione*.

Soldato coraggioso è una costruzione diretta, *e coraggioso soldato* è un' inversione.

Non si deve far mai inversione, quando la relazione delle parole esser deve indicata, e contrassegnata dal luogo, che occupano. *Io avrei a render conto di mille altri segreti*, ecco una costruzione diretta: si può rovesciarla, e dire, *di mille altri segreti io avrei a render conto*, perchè la relazione di *conto a mille altri segreti* è bastevolmente contrassegnata dalla preposizione *di*: ma la relazioue di *conto a rendere* non dev' essere contrassegnata che dal luogo; e per conseguenza sarebbe male il dire
„ di mille altri segreti io avrei conto
„ a renderei ": dirassi, io avrei de' conti a rendere " ovvero avrei a rende-
„ re de' conti " e queste due costruzioni sono anche dirette; imperocchè si dice ugualmente io ho de' conti, io rendo de' conti; ma non si dice, *io ho conto*, come si dice, *io rendo conto*.

Alle

Alle volte una costruzione diretta incomincia con una parola subordinata; ma perchè allora il nome è sottointeso; „ de' letterati pensano; letterati è su„ bordinato; poichè è preceduto dalla „ preposizione *de* " e la parola sottoin„ tesa è *una parte*, o *alcuni*.

Si distinguono le parole in *reggenti*; e in *reggimento*. La reggente è quella, che determina il genere, il numero, il luogo, o la preposizione, che deve precedere una parola subordinata; il reggimento è quella, che non prende un tal genere, un tal numero, un tal luogo, o una tale preposizione, se non perchè è subordinata ad un'altra. *Illuminato* è retto da *principe*, *è persuaso* è il reggimento di *principe illuminato*, e così del resto. Parlo di queste parole, perchè i gramatici ne fanno un grand' uso: credo tuttavia, che noi ce ne serviremo poco. Sono più necessarie nella gramatica latina, che nella gramatica Francese.

CA-

CAPO III.

Delle proposizioni semplici, e delle proposizioni composte di molti soggetti, o di molti attributi.

VOi *siete felice*, *voi leggete*, sono esempj di proposizioni semplici. Voi vedete, che queste proposizioni non sono composte, che di un nome, del verbo *essere*, e di un addiettivo, o semplicemente di un nome, e di un verbo equivalente ad un addiettivo preceduto dal verbo *essere*. *Voi leggete* è lo stesso, che *voi siete leggente*, che non si dice.

Di due termini, che si paragonano in una proposizione; l'uno chiamasi *soggetto* e l'altro *attributo*.

Si possono paragonare molti soggetti con un medesimo attributo, molti attributi con un medesimo soggetto, ovvero tutto ad una volta molti soggetti, e molti attributi. E in tutti questi casi, si ha una proposizione composta di molte altre. La costruzione di questa sorta di proposizioni non soffre difficoltà. Quando Boileau dipinge la mollezza con questo verso

Soupire, etend le bras, ferme l'oeil,
& s'endort.

„ Sos-

„ Sospira, stende il braccio, chiude l'
„ occhio, e s'addormenta; " racchiude quattro attributi in una proposizione, e li presenta nella gradazione, che più insieme gli lega e connette. L'ordine delle parole è adunque allora determinato dalla gradazione dell' idee, e non si ha a scegliere tra due costruzioni.

Se la gradazione non ha luogo, le idee saranno ugualmente connesse, qualunque sia l'ordine, che loro diasi. In tal caso le costruzioni saranno dunque arbitrarie: basterà consultare l'orecchio.

Sarebbe inutile moltiplicar quì gli esempj: Questa sorta di frasi non soffre difficoltà.

CAPO IV.

Delle proposizioni composte dalla moltitudine de' rapporti.

UN verbo può aver relazione ad un oggetto, *io mando questo libro*: ad un termine *al vostro amico*, ad un motivo, *per fargli piacere*: ad una circostanza, *nella sua novità*: ad un mezzo, *per una vettura*.

Sembra dapprima, che bastasse aggiugnere tutte queste cose le une all' altre: nul-

nulladimeno il più mediocre Scrittore non si farebbe lecito di usar questa frase: *io mando questo libro al vostro amico per fargli piacere, nella sua novità per una vettura*. Ora, qual è questa legge, alla quale da noi si obbedisce, anche allora che da noi non si conosce?

Per discoprir la ragione di ciò, ch'è male, il mezzo più semplice, e più sicuro si è cercar la ragione di ciò, ch'è bene. Primieramente la medesima relazione può quanto si vuole essere ripetuta; egli è certo, che la frase non sarà per questo men corretta. Per esempio: " Voi non conoscete la noja, che
„ divora i grandi; l'assedio, in cui so-
„ no per parte di quella moltitudine di
„ servi, di cui non possono fare a me-
„ no, l'inquietudine, che li porta a
„ cangiar luogo, senza ritrovarne uno,
„ che loro piaccia, la pena, e la diffi-
„ coltà, che hanno di riempiere ed oc-
„ cupar l'ore della giornata, e la tri-
„ stezza, che li segue fino sul trono "!

Voi vedete in questa frase altrettante volte la medesima relazione, quanti oggetti differenti ha il verbo *conoscete*. In tal caso, o vi è qualche gradazione tra le idee, o non ve n'ha. Se ve n'ha una, dovete assoggettarvi all'ordine; ch'

es-

essa v' indica; se non ve n' ha, potete disporle come più v' è a grado, o per lo meno non avete, che a consultare l' orecchio.

„ I Romani sapevano mirabilmente
„ profittare di tutto quello, che vede-
„ vano negli altri popoli di comodo per
„ gli accampamenti, per gli ordini di
„ battaglia, pel genere istesso dell' ar-
„ mi, in somma, per agevolare tanto
„ l' attacco come la difesa ". Ecco un esempio, dove un addiettivo *comodo* ha relazione a molti fini indicati dalla preposizione *per*: sia egli un verbo, o un addiettivo; e qualunque siasi la relazione, purchè sia sempre la stessa, egli è evidente, che la costruzione non patisce difficoltà.

La gradazione dell' idee era il *genere dell' armi*, *gli accampamenti*, e *gli ordini di battaglia*: ma Bossuet ha fatto un rovesciamento, perchè ha voluto far conoscere fin dove portassero i Romani l' attenzione, che loro attribuisce; a ciò contribuisce ancora l' addiettivo *istesso*.

Siccome v' ha una gradazione tra i rapporti di una medesima spezie, così ve n' ha ugualmente tra i rapporti di specie diversa. Il verbo è connesso al suo oggetto, più che al suo termine,

e al suo termine più che ad una circostanza.

Se, per esempio, io m' interrompo dopo aver detto, *io mando* .... non mi si domanderà subito, *a chi*, nè *dove*, purchè non sappiasi d' altronde quello, ch' ho disegno di mandare: si domanderà *che?* Se io aggiungo *un libro*, la prima interrogazione non sarà *perchè*, nè per *quale occasione*, ma piuttosto *a chi*.

Vedete quindi, che ciò, che vi ha di più connesso al verbo, è l' oggetto, e che dopo l' oggetto è il termine. Sarà dunque meglio dire, *io mando questo libro al vostro amico*, che non è dire, *io mando al vostro amico questo libro*.

Osserverete, che il senso di questa frase, per esser finito, deve racchiudere un oggetto, e un termine; e che non è necessario, che racchiuda le circostanze, il mezzo, il fine, o il motivo. Ora io chiamo *necessarie* tutte l' idee, senza delle quali il senso non può esser finito; e chiamo *sovraggiunte* le circostanze, il mezzo, il fine, il motivo, tutte l' idee, in somma, che si aggiungono ad un senso di già finito.

Poichè il senso è finito indipendentemente dall' idee sovraggiunte, egli è evidente, che allora quando niuna di esse,

è

è enunciata, il verbo non induce, e porta a fare interrogazioni sull'una, piuttosto che sull'altra. Non sono ad esso essenzialmente congiunte; se si fanno delle interrogazioni, si faranno unicamente per uno spirito di curiosità, e potranno aver per oggetto le circostanze, piuttosto che che i mezzi; i mezzi piuttosto che il fine, e reciprocamente.

Posso aggiungere una circostanza alla frase data per esempio. *Mando questo libro al vostro amico nella sua novità.* Questa circostanza, *nella sua novità*, non altera la connessione dell'idee; è a suo luogo, e la costruzione è ben fatta.

Posso ancora sostituire alla circostanza il fine, o il mezzo; e dirò ugualmente bene, *io mando questo libro al vostro amico per fargli piacere*: *mando questo libro al vostro amico per una vettura.*

Ma se voglio unire insieme le circostanze, i mezzi, e il fine, non ho ragione d'incominciare dall'una di queste idee, piuttosto che dall'altra; ed ecco perchè la costruzione diventa ingrata, e spiacevole. Ciascuna di esse ha lo stesso diritto di precedere, e l'ultima sembra fuori del suo luogo. Quando adunque dico, *io mando questo libro al vo-*

stro amico nella sua novità, *per fargli piacere*, *per una vettura*, queste idee *per fargli piacere*, *per una vettura*; terminano male la frase, perchè sono troppo separate dal verbo, al quale solo si riferiscono, e perchè inoltre non sono tra loro unite e connesse.

La moltitudine delle relazioni non è dunque un difetto, se non perchè altera la connessione dell'idee; e quest'alterazione comincia, allora quando all'oggetto, e al termine si aggiungono ancora due altre relazioni. La regola generale è adunque, che il verbo non abbia mai più che tre relazioni dopo di se.

Dico *dopo di se*, imperciocchè, essendo il senso finito, indipendentemente dall'idee sovraggiunte, il verbo non indica, ed addita loro verun luogo: egli non è più connesso alle une che all'altre, e possono incominciare, o finire la frase.

Col mezzo di queste trasposizioni si può far entrare nella medesima frase un rapporto di più: dirassi adunque: *per far piacere al vostro amico*, *gli mando questo libro nella sua novità*; e questa costruzione è migliore che non è, *io mando questo libro al vostro amico*, *nella sua novità per fargli piacere*.

Quan-

Quando incominciamo la prima costruzione, l'idea sovraggiunta *per far piacere ecc.* trae a se la nostra attenzione, e ci fa attendere il verbo, al qual è subordinata. Subito adunque che leggiamo *io mando*, naturalmente ve la connettiamo. Non così della seconda costruzione. All'opposto, quando arriviamo alla parola novità, non attendiamo più nulla. Il senso indurrà bensì a connettere ancora *per fargli piacere* a *io mando*, ma la connessione non si farà così naturalmente.

Bisogna, che una frase sembri fatta di un solo getto; non bisogna, che apparisca, che si ritorni ad essa in molte riprese. Ora, quando si aggiungono alla fine molte idee ad un senso di già finito, sembra che ci siamo dimenticati di quello, che da noi si voleva dire, e che siamo obbligati a ritornarvi più volte.

La regola è adunque; che si può far entrare in una frase quante idee sovraggiunte che si vuole, quando anno tutte il medesimo rapporto col verbo: ma se anno differenti rapporti, non se ne può far entrare più che una, quando non se ne mettono in sul principio; nè se ne possono far entrar due, quando se ne

mette una in sul principio, ed una in fine.

Non crediate tuttavia, che abbiasi sempre la libertà di cangiare il luogo dell' idee sovvraggiunte. Quando Pelisson credendosi di lodare Luigi XIV, *dice*: „ il Re accolse alteramente i de„ putati di Tournay per aver osato re„ sistere in sua presenza; „ voi conoscete, che non si può nulla trasporre. Ma se si avesse prima parlato del Re, e di questi deputati, avrebbesi potuto dire ugualmente „ il Re gli accolse al„ teramente per aver osato resistere in sua presenza, *ovvero* " per aver osato „ resistere in sua presenza, il Re gli „ accolse ecc. „

Dovete ancora sfuggire le trasposizioni, quando ne può nascere un qualche equivoco; quantunque possiate dire, „ per la via dell' esperienze la filosofia „ fa de' progressi; non direte tuttavia; „ non è immaginando, che si discopra „ la verità; per la via dell' esperienze „ la filosofia fa de' progressi. " *Imper*„ *ciocchè*, per via dell' esperienze „ si riferirebbe a quello, che precede, e a quello ancora che siegue.

Il termine non ha un luogo così fisso e determinato come l' oggetto, e si

può

può spesso trasporlo. " Agli occhj dell'
" ignorante tutto è prodigio, o tutto è
" naturale ".

" Tutto è prodigio; tutto è natura-
" le " forma un senso finito, e ciò vi
mostra, che il termine può essere nel
numero dell'idee sovraggiunte. Le circostanze
possono diventare idee necessarie:
vi fo fare questa osservazione affinchè
vi accostumiate a giudicar delle
cose dal senso. Ecco un esempio, ch'
io traggo da Bossuet.

" Dopo il diluvio vengono di mano
" in mano il decrescimento della vita
" umana, il cangiamento nella manie-
" ra di vivere, e un nuovo nutrimen-
" to sostituito alle frutta della terra;
" alcuni precetti dati a Noè di viva
" voce solamente, la confusione del-
" le lingue avvenuta alla torre di Ba-
" bel ec.

Dopo il Diluvio è una circostanza assolutamente
necessaria per terminare il
senso del verbo *vengono di mano in mano*.
Osservate, che Bossuet non ha seguito
l'ordine diretto, perchè lo ha ritrovato
men opportuno ed acconcio a
legare, e connettere le idee di fatto,
lo spirito sarebbe stato tenuto in sospeso
dall'enumerazione di questa moltitu-

dine di soggetti, e la connessione stata non sarebbe formata, che alla fine della frase; laddove nella costruzione, ch' egli ha scelta, ciascun nome si lega e connette al verbo, a misura, ch'è profferito.

Con un poco di riflessione conoscerete facilmente le occasioni, nelle quali potete, a vosrro piacimento usare l' ordine diretto, o l'ordine inverso. Direte adunque ugualmente: " il rosso, l'
„ arancio, il giallo, il verde, l'azzur-
„ ro, l'indaco, il violetto entrano nel-
„ la composizione di ciascun fascetto
„ di luce, " *ovvero* " nella composi-
„ zione di ciascun fascetto di luce en-
„ trano il rosso, l'arancio ec. "

Per altro, quando io qualifico due costruzioni come buone, egli è, perchè considero una frase come isolata. Vedrete, che nella serie di un discorso la scelta non è mai indifferente. Veduto abbiamo, che l'oggetto deve seguire il verbo, e precedere il termine, e ciò è vero ogni volta che l'oggetto, e il termine non sono composti l'uno più che l'altro. ma se l'oggetto è più composto, il principio della connessione dell' idee vuole, che il termine preceda l' oggetto.

Voi

Voi direte ottimamente con madama di Maintenon: " il Sig. di Catinat fa „ il suo mestiere, ma non conosce Dio. „ *Il* Rè non ama affidare i suoi affari „ a persone senza divozione. " *Questa forma di dire* è migliore, che " il Re „ non ama di affidare a persone senza „ divozione i suoi affari. *Ma se diceste: il* Sig. di Catinat non conosce „ Dio, *il* Re non affida il comando „ delle sue armate ad increduli " questa forma di dire non sarebbe la migliore, benchè l'idee seguano in essa il medesimo ordine, che nel primo esempio. Sarebbe meglio trasporre il termime avanti l'oggetto, e dire: " il Re „ non affida ad increduli il comando „ delle sue armate ".

La ragione di questa trasposizione si è, perchè il termine è troppo lontano dal verbo, quando n'è separato da un oggetto espresso in assai più di parole. Ma se fosse egli pure tanto a un dipresso composto, converrebbe fargli ripigliare il suo luogo, ed anteporre questa forma: " il Re non affida il comando „ delle sue armate ad uomini, che so„ no senza religione, a quest'altra, il Re „ non affida ad uomini, che sono sen„ za religione, il comando delle sue ar-

„ mate. " Quando il termine o l'oggetto dev'essere separato dal verbo da molte parole, bisogna finire col termine, perchè di sua natura è men connesso col verbo. A questo modo, secondo le circostanze, le medesime idee diversamente si dispongono.

CAPO V.

Delle proposizioni composte di differenti modificazioni.

LE proposizioni non hanno più, che tre termini, che si possono modificare; il nome, il verbo, e l'attributo. Quantunque la disposizione di queste modificazioni sia facile, convien nondimeno studiarla con attenzione, affine d'imparare a sormontare le difficoltà, allora quando vorremo aggiugnere delle modificazioni a' termini di una proposizione di già assai composta. Ogni volta che vorrete render ragione a voi stesso di una cosa alquanto complicata, ricordatevi Monsignore, d'incominciar sempre dall'osservare nel medesimo genere le cose, che saranno più semplici.

Le modificazioni sono addiettivi, o av-

avverbj, o sostantivi; preceduti da una preposizione, o da altre preposizioni, o da tutto questo insieme. Tratteremo adesso di mano in mano delle modificazioni del nome, di quelle del verbo, e di quelle dell' attributo.

Delle modificazioni del nome.

Quando la modificazione è un addiettivo, la connessione è uguale, qualunque disposizione si siegua. *Questo felice mortale, questo mortale felice.* Ma l'uso non lascia sempre la libertà di mettere a nostro piacimento l'addiettivo avanti, o dopo il nome, e sembra non seguire in questo alcuna legge stabile e ferma.

Se il nome è modificato da un sostantivo preceduto da una preposizione, o questo sostantivo è preso in una maniera indeterminata, o ha un senso determinato. Nel primo caso, l' uso non permette, che una sola costruzione: *l' uomo di fortuna ha quasi sempre de' sinistri a temere:* non dirassi mai *di fortuna l' uomo.* Nel secondo caso, si ha l' arbitrio di scegliere tra due costruzioni. Può dirsi, *finalmente i sinistri della fortuna sono a temere, e della*

 for-

fortuna finalmente i sinistri sono a temere. Della fortuna è un idea determinata, sopra la quale si ferma, e trattiene lo spirito; attende il nome, ch' essa modifica, e lega ed unisce l' uno all' altro. Non è a lui tanto naturale il fermarsi dapprima sopra un' idea indeterminata: per questo non può dirsi *di fortuna l' uomo*.

Osserverete, che la trasposizione del sostantivo avanti il nome, ch' egli modifica, richiede, che sieno separati l' un dall' altro da qualche cosa; nè ciò punto nuoce alla connessione dell' idee. Imperciocchè, se v' ha de' casi, in cui l' idee non sono connesse, se non in quanto che le parole immediatamente si seguono, ve n' ha degli altri, ne' quali la costruzione allontana l' idee, per renderne più chiara e manifesta la connessione. Tutto l' artifizio consiste nel presentare primieramente l' idea, la quale, nell' ordine diretto, esser dovrebbe l' ultima: lo spirito la fissa, e la connette egli medesimo a quella, da cui è stata separata, e ch' essa gli ha fatto attendere. Quando si legge *della fortuna*, si attende il nome, che questo sostantivo determina, e subito che si legge *i sinistri*, la connessione è fatta.

ta. Ora la connessione è la stessa, sia che la costruzione riavvicini ella medesima le idee, riavvicinando le parole; sia che allontani le parole con quell' arte, che induce lo spirito a riavvicinare egli stesso l'idee. Queste due costruzioni anno ciascuna de' vantaggi, e sono a vicenda preferibili l'una all' altra. L'ordine diretto è il punto fisso, che non dovete mai perder di vista. Le vostre costruzioni possono discostarsene, ma bisogna, che possano ad esso ritornare senza sforzo e violenza, altrimenti saranno oscure, o almeno confuse, ed imbrogliate: *della fortuna finalmente i sinistri sono a temere*, non s'intende, se non perchè lo spirito ristabilisce e ripone l'ordine diretto.

Un eccellente frutto d' Italia; *un frutto eccellente, d' Italia*: ecco un nome, *frutto*, modificato da un addiettivo, *eccellente*, e da un sostantivo indeterminato preceduto da una preposizione. Voi avete quì due costruzioni, perchè *eccellente* può avere due diversi luoghi. Nella prima tuttavia *frutto* si connette meglio colle sue modificazioni; e perciò è preferibile. Con l'addiettivo *buono* non avreste assolutamente, che una costruzione, perchè non si dice, *frutto buono*.

Se

Se il Sostantivo, che modifica, fosse determinato, avreste alle volte quattro costruzioni, ed altre volte due. Quattro in " La vittoria sanguinosa
„ di Fontenoi, la sanguinosa vittoria di
„ Fontenoi, di Fontenoi la vittoria
„ sanguinosa, di Fontenoi la sanguino-
„ sa vittoria. " *Due*; " i treni impor-
„ tuni della grandezza; della grandez-
„ za i treni importuni, *non sareb-*
„ *be ben detto*, gl' importuni treni. " Ciascuna di queste costruzioni ha il suo uso; il che vi sarà spiegato in progresso. Vi prego solo di rammentarvi, che indifferentemente non si adoprano.

Potete ancora costruire in quattro differenti maniere *i sinistri pericolosi della fortuna*, e in due solamente *i colpi incerti della fortuna*. Ma è inutile moltiplicare gli esempj. Dirassi, *l'ambizioso, l'intrepido, il temerario Re di Svezia*; *e il Re di Svezia ambizioso, intrepido, temerario*; e non si dirà mai *il Re ambizioso, intrepido, temerario di Svezia*, di Svezia è un Sostantivo preso indeterminatamente, e che, per conseguenza esser non deve separato dal nome, che modifica.

Se voleste non impiegare che un solo Epiteto, non potreste trasporlo do-

po

po questo sostantivo, se non nel caso che fosse accompagnato da alcune circostanze, e rinchiuso in una parentesi. Non direte, *il Re di Svezia temerario intraprese*, benchè poteste dire, *il Re di Svezia temerario in questa occasione intraprese*. Allora *temerario* sta bene in questo luogo, perchè deve unirsi e connettersi alla circostanza espressa da queste parole, *in questa occasione*: dir potreste ancora, *temerario in questa occasione, il Re* ec.

Convien sempre avvertire, che le trasposizioni non dieno luogo ad equivoci: non dite adunque, *pitture di costumi vive, e brillanti*; perchè da un lato vedrebbesi, che volete, che gli epiteti modifichino *pitture*, e dall' altro sembrerebbe, che modificassero *costumi*.

Si può ancora osservare, ch' esser vi deve una certa proporzione tra le parti di una frase. Se non vi fosse questa proporzione, l' orecchio ne rimarrebbe offeso; e tutto quello, che l' offende, cagiona una distrazione, che non permette allo spirito di vedere e comprendere ugualmente la connessione dell' idee. Non dite adunque: *trovansi nel la Bruyere delle pitture vive, brillanti, e vere de' costumi*. Sarebbe meglio troncar

car qualche cosa da una parte, ed aggiugner dall' altra, dicendo: *si troveranno nel la Bruyere delle pitture vive e brillanti de' costumi del suo secolo.* In generale, non bisogna moltiplicare gli epiteti senza necessità: imperciocchè ogni parola, che non è necessaria, nuoce alla connessione.

Del rimanente senz' annoverare gli epiteti, basta avere lo spirito giusto per distinguere le costruzioni, che alterano la connessione dell' idee, sarebbe ridicolo l' assoggettarsi a numerare gli epiteti.

Se la modificazione è una proposizione, si connette al nome col mezzo degli addiettivi congiuntivi, *chi*, *che*, *del quale* ecc. preceduti talvolta da una preposizione. *L' uomo che mi ha parlato di voi, che voi, conoscete, al quale avete obbligazione.*

Queste proposizioni incidenti debbono seguir sempre immediatamente il nome, quando ne sono le sole modificazioni. Se ve n' ha molte, convien disporle secondo la gradazione dell' idee.
„ Turenna, che attaccò le truppe dell'
„ Impero con un' armata assai inferiore,
„ che le sconfisse in molte battaglie
„ consecutive, e che pose le nostre fron-

„ tie-

„ tiere in sicuro da ogni insulto. "

Se la modificazione è ad un tempo formata da addiettivi, da sostantivi, e da proposizioni; gli addiettivi, e i sostantivi si costruiscono come abbiamo osservato, e le proposizioni incidenti non vengono mai se non dopo: *La sanguinosa vittoria di Fontenoi, sopra della quale il Sig. di Voltaire ha fatto un poema*. Da ciò voi vedete, che le modificazioni che sono più vicine e congiunte al nome, sono quelle, che sono espresse da un addiettivo, o da un sostantivo preceduto da una proposizione; ch'è proprio della natura dell' addiettivo congiunto l' esser sempre tra l'idee ch'egli lega, e connette, e che per conseguenza le proposizioni incidenti non possono essere trasposte.

Delle modificazioni dell' attributo.

Quando l' attributo è un addiettivo, può essere modificato da un avverbio, o da un sostantivo preceduto da una preposizione.

Gli avverbj di quantità debbono preceder sempre l' addiettivo, *i fenomeni sono più comuni dopo che le osservazioni sono* men rare. Quelli di maniera

pos-

possono precederlo o seguirlo, come l' uso v' insegnerà. *Egli è* apertamente *ambizioso*, *egli è ambizioso* apertamente.

Se i Sostantivi preceduti da una preposizione sono l' equivalente di un avverbio, devono esser collocati dopo l' addiettivo, *egli è economo senz' avarizia*, *egli è coraggioso con prudenza*.

Quest' espressioni *senz' avarizia*, *con prudenza* dinotano la maniera, con cui uno è economo o coraggioso. Ma se i sostantivi preceduti da una preposizione, non indicasseso tanto la maniera, quanto la relazione al termine, alla cagione o ad alcune circostanze, allora le trasposizioni avranno, o non avranno luogo secondo i casi.

Esempj, ne' quali le trasposizioni non anno luogo. " il gambo delle piante è
" sempre perpendicolare all' orizzonte.
" Un principe non è grande, se non per
" le cognizioni e le virtù. Un uomo è
" assai inferiore agli altri, quando non
" è ad essi superiore che per la nascita.
In questi esempj niuno de' nomi preceduti da una preposizione può cangiar di luogo.

Voi sapete, che l' addiettivo, e il verbo sono alle volte racchiusi in una sola parola. In tal caso, non v'ha nulla di

più

più comune quanto esempj ne' quali le trasposizioni non sono permesse. Eccone alcuni.

„ Io amo meglio comandare a quel-
„ li, che possedono dell'oro, che di pos-
„ sederne io medesimo, *diceva Fabio*
„ *agli Ambasciadori di Pirro*. Le leg-
„ gi, che segue la luce, quando passa da
„ uno in un altro mezzo, furono sco-
„ perte da' filosofi moderni. " Se voi
„ perdete le vostre insegne, *diceva En-*
„ *rico il Grande*, non perdete di vista
„ il mio penacchio bianco; lo trovere-
„ te sempre nel cammino dell'onorè, e
„ della vittoria ".

Esempj, ne' quali la trasposizione può farsi. „ Agli occhj degli adulatori voi
„ siete vezzoso ed amabile, ma agli oc-
„ chj del vostro ajo e del vostro pre-
„ cettore lo siete voi? Per la vostra età
„ voi siete assai poco avanzato. Con
„ dell'attenzione gli uomini si correg-
„ gono delle loro cattive abitudini, e
„ con dell' applicazione ne acquistano
„ di buone. Potrebbesi ugualmente di-
„ re: voi siete vezzoso ed amabile
„ agli occhi degli adulatori; ma lo sie-
„ te voi agli occhj ecc.

Dopo Saule comparisce Davide, *Davide comparisce dopo Saule*: in queste due

costruzioni le idee sono ugualmente connesse, imperciocchè l'una non è che il rovesciamento dell' altra. *Ma Davide dopo Saule comparisce: dopo Saule Davide comparisce*, la connessione non è così grande.

Se aggiugniamo *sul trono*, ecco le costruzioni, nelle quali le parole si seguiranno nella maggior connessione: *Dopo Saule Davide comparisce sul trono: sul trono Davide comparisce dopo Saule.*

La connessione non sarebbe tanto chiara e manifesta, se si dicesse: *Davide comparisce sul trono*: Imperocchè sul trono è una circostanza, che formar non deve che una sola idea col verbo *comparisce*. Se il nome è accompagnato da molte modificazioni, non si potrà farsi lecito di usare più che una sola costruzione.

„ Dopo Saule comparisce un Davide,
„ quel ammirabile pastore, vincitore del
„ fiero Golia, e di tutti i nemici del
„ popolo di Dio: gran re, gran conqui-
„ statore, gran profeta, degno di can-
„ tare le meraviglie dell' onnipotenza
„ divina, uomo infine secondo il cuore
„ di Dio, e che, colla sua penitenza,
„ ha fatto persino ridondare la sua col-
„ pa in gloria del suo creatore. "

Vi

Vi sono alcune osservazioni da farsi sopra i tempi composti. Dirassi ugualmente *le donne vi avevano guastato prodigiosamente* ovvero *vi avevano prodigiosamente, guastato*. Ma l'uso v'insegnerà, che tutti gli avverbj non possono trasporsi, e che non può dirsi: *le donne vi avevano guastato molto*.

Quando la modificazione è espressa da un sostantivo preceduto da una preposizione, non deve mai precedere il participio. Non si dirà, *egli ci ha con magnificenza trattati*, quantunque dicasi, *egli ci ha magnificamente trattati*. La ragione di questa differenza si è, che non formando la modificazione, che una sola idea col participio, non si può farla precedere, se non nel caso, che non si avesse timore, ch' ella non si connettesse col verbo.

Ora in *egli ha con magnificenza*, *con* sembrerebbe connettersi col verbo *ha*.

Ci resterebbe ad esaminare il luogo delle modificazioni, quando l'attributo è un sostantivo. Ma vi sarà agevol fare quì l'applicazione di quello, che detto abbiamo trattando delle modificazioni del soggetto: convien solamente osservare, che le trasposizioni non sono tanto frequenti coll' attributo. Benchè dir-

si

si possa : *il temerario Re di Svezia ha rovinato i suoi stati*; non si dirà: *Carlo XII. era un temerario Re*. Se vi rendessi conto degli antichi errori, e di alcune scoperte moderne, potrei aggiugnere facendo un'inversione: *de' filosofi antichi sono queste le assurdità, de' moderni sono queste le scoperte*. Ma non potrei più fare trasposizioni, se dicessi, *l' orrore del vuoto e un' assurdità degli antichi filosofi; il peso, e l' elasticità dell' aria sono due scoperte dei moderni*; tuttavia, se *assurdità*, e *scoperte* fossero il soggetto delle proposizioni, potrei dire, *degli antichi le assurdità sono innumerabili, de' moderni le scoperte sono rare*. Colla più leggiera riflessione sopra la connessione dell' idee non vi accaderà d' ingannarvi in un tal caso.

Delle modificazioni del verbo.

Trattato abbiamo delle modificazioni dell' attributo. Non abbiam dunque a dir nulla sopra i verbi, i quali racchiudono in se l' attributo, quali sono parlare, amare; nè quì si tratta, se non del verbo *essere*.

Le modificazioni di questo verbo comprendono le circostanze di tempo, di luo-

luogo, di ordine, e il grado di sicurezza, col quale si giudica. Veduto avete nella gramatica, che possono prendere differenti luoghi. Quando Massillon dice: " i consigli aggradevoli so-
„ no di rado consigli utili, e quello,
„ che lusinga i Sovrani fa d'ordinario
„ l'infelicità de' sudditi: " poteva incominciare la prima proposizione con *di rado* e la seconda con *d'ordinario*.

Madama di Maintenon ha detto: " nel
„ mondo tutti i ritorni sono per Dio,
„ nel convento tutti i ritorni sono pel
„ mondo. " *Poteva dire*: tutti i ritorni
„ sono per Dio nel mondo, " *ovvero*
„ *anche*, tutti i ritorni nel mondo so-
„ no per Dio. " Questa ultima forma di dire altera un poco la connessione dell'idee: l'altra al contrario segue l'ordine inverso, che Madama di Maintenon ha preferito. Voi vedete, che il secondo membro di questo periodo è parimenti capace di differenti costruzioni.

Se si aggiugnessero delle modificazioni al sostantivo *mondo*; si costruirebbero come detto abbiamo: ma non potreste inserirle tra il nome e il verbo, e dire, " tutti i ritorni nel mondo, do-
„ ve tante cose ci contrariano, ci di-
„ sgustano, e ci annojano, sono per
„ Dio

Delle modificazioni, che si aggiungono all' oggetto, al termine, e al motivo.

SE l' oggetto, il termine, e il motivo sono sostantivi, bisogna osservar quello, che detto abbiamo sopra il luogo di questa sorta di nomi.

Ma un secondo verbo può essere l'oggetto, o il motivo del primo, e può avere egli medesimo un oggetto, un termine, o un motivo. In tal caso l' ordine diretto vi farà conoscere la connessione dell' idee, e voi non vi farete lecite, se non l' inversioni, che non altereranno questa connessione. Basterà un solo esempio. *I filosofi non anno potuto scoprire la natura del corpo*, ecco l' ordine diretto; potreste fare un' inversione, e dire, *i filosofi non anno potuto del corpo scoprir la natura.*

Scoprire è l' oggetto di *non anno potuto*: ma questi due verbi tendono l'uno e l' altro verso un oggetto comune, *la natura del corpo*. Allora adunque che voi trasportate *del corpo* tra l'uno e l' altro, questa inversione anticipa sopra l' oggetto comune ad entrambi, e li separa senza diminuire la connessione. Imperciocchè lo spirito conosce, che *del corpo* dee

riferirsi a quello, che segue: attende, e subito che arriva alla parola *natura*, unisce l'uno all'altro.

Ecco perchè questa trasposizione non è contraria alla connessione dell'idee. Se diceste, *scoprire del corpo la natura*, separereste l'oggetto dal verbo, *la natura da scoprire*; e la costruzione sarebbe viziosa. Racine ha detto

Celui qui met un frein a la fureur des flots.
Sait aussi des mechans arrêter les complots.

Quegli, che mette un freno al furore dell'onde, sa ancora arrestar le trame de' malvagi. "

Le frasi, nelle quali entra un oggetto, un termine, un motivo ecc. con differenti modificazioni, racchiudono d'ordinario delle proposizioni subordinate, e delle proposizioni incidenti. Tratteremo trappoco di queste proposizioni.

CAPO VI.

Della disposizione delle proposizioni principali.

TRatteremo adesso delle frasi principali senz'aver riguardo e consi- de-

derazione alle differenti modificazioni, che loro si danno. Non si tratta, se non di osservare come si connettano tra di loro.

Ora si connettono per la gradazione dell' idee, per le congiunzioni, per l'opposizione, o perchè le ultime spiegano le prime.

Per la gradazione. " Per una parte,
" l'anima dà la sua attenzione, para-
" gona, giudica, riflette, immagina,
" raziocina: per l'altra, ha de' bisogni,
" ha de' desiderj, ha delle passioni, pen-
" sa; in somma la sensazione è il prin-
" cipio delle sue facoltà, il bisogno n'
" è il movente, e la connessione dell'
" idee n'è il mezzo. "

Per la gradazione, e per le congiunzioni. " Un nuovo fenomeno compari-
" sce: ciascuno ne parla, ciascuno vuo-
" le osservarlo; finalmente si lascia per
" istanchezza. "

Scipione l'Africano, obbligato a comparire davanti al popolo per purgarsi del delitto di peculato, in vece di difendersi, parlò così: " Romani in un
" tal giorno io ho vinto Annibale, e
" sottomessa Cartagine: andiamo a rin-
" graziarne gli Dei.

" Il popolo annette unicamente

„ la sua stima alle ricchezze e al po-
„ tere, e i grandi si lasciano governare
„ dall' opinione del popolo ".

Se si ha lo spirito giusto, discoprirassi quasi sempre tra le frasi una gradazione più o men manifesta; e si conoscerà, che non basterebbe connetterle insieme con delle congiunzioni.

Per l'opposizione: L'ozio fa senti-
„ re il peso delle grandezze, l'occupa-
„ zione le renderebbe facili a soppor-
„ tare. "

„ Il gran numero vede quello, che crede.

„ Il filosofo crede quello, che vede. "

Per l'opposizione e per le congiunzioni. Atea re degli Sciti diceva a Filippo re di Macedonia: " ogni spezie
„ finisce dove un'altra comincia. Nul-
„ la più somiglia a degli animali, che
„ certe piante: nulla più somiglia a
„ delle piante che certi animali. Vi
„ sono de' corpi organizzati, che diffe-
„ riscono appena da' corpi bruti. "

E' facile correggersi: gli abiti si con-
„ traggono con atti ripetuti. Si posso-
„ no adunque acquistare i buoni, e per-
„ dere i cattivi: non si ha che a fa-
„ re, o lasciar di fare. "

Osserverete in tutti questi esempj una gra-

gradazione d'idee, che ne forma tutta la nettezza.

Talvolta si racchiudono molte frasi in una sola: " Niuno è felice come un
" vero cristiano, nè ragionevole, nè
" virtuoso, nè amabile. Con quanto
" poco orgoglio un cristiano si crede
" egli unito a Dio? Con quanto poca
" abbiezione si uguaglia egli ad un ver-
" me della terra? "

Questo pensiero è di Pascal. La prima frase ne racchiude quattro. Vi farò per incidenza osservare, che vi è nell' ultima un termine, che non è proprio. Imperciocchè noi non ci uguagliamo, se non a quello, ch'è al di sopra di noi.

CAPO VII.

Della costruzione delle proposizioni subordinate con la principale.

AVete veduto, che nell' ordine diretto dell' idee il soggetto è la prima parola della proposizione. Ora, la frase principale è ugualmente la prima; ad essa si riferiscono tutte le frasi subordinate, siccome tutte le parole si riferiscono al soggetto. Per distinguere una frase principale tra molte, al-

tre, basta dunque consultare l'ordine diretto dell'idee.

Alle volte la disposizione di queste frasi si conforma all'ordine diretto.

,, De' fisici grandi anno benissimo
,, trovato, perchè i luoghi sotterranei
,, sono caldi in inverno, e freddi in es-
,, tate: de' fisici ancora più grandi an-
,, no da poco tempo ritrovato, che ciò
,, non è vero. "

,, Alcibiade tagliò la coda del suo
,, cane, affinchè gli Ateniesi parlasse-
,, ro di questa singolarità.

Altre volte l'ordine inverso ha la preferenza:

,, Quando i gamberi lasciano il loro
,, inviluppo esteriore, si spogliano del
,, loro stomaco, e se ne formano un al-
,, tro. "

,, Quando si rompono la branca, ne
,, viene loro un'altra. "

Il Sig. di Fontanelle ha detto: " quan-
,, do gli oracoli incominciarono a com-
,, parire nel mondo, fortunatamente per
,, essi, la filosofia non vi era per an-
,, cora comparsa. "

In una serie di frasi, ogni frase principale può averne una subordinata:

,, L'intelligenza ci manca per disco-
,, prire le cagioni naturali, gli occhj
,, istessi

„ istessi ci mancano per vedere gli ef-
„ fetti. Non dobbiam dunque maravi-
„ gliarci, se le scoperte de' moderni
„ sono sfuggite agli antichi; la poste-
„ rità avrebbe dunque torto di chiedere
„ perchè noi non abbiamo osservate mol-
„ te cose, che si presentano a noi; e
„ per quanti progressi faccia la filosò-
„ fia, gli uomini saranno ignorantis-
„ simi. "

Due frasi principali possono essere racchiuse in una sola: allora una prima frase sobordinata potrà riferirsi all' altra.

" Madama de la Fayette e madama
„ di Coulanges soffrivano de' motteggj;
„ quella perchè aveva un letto galonna-
„ to d' oro; questa perchè aveva un ca-
meriere. "

Si può subordinare una frase ad una sola parola, ad un solo verbo, s' è all' imperativo.

Songez que les femmes vous ont gatè.

„ Pensate che le donne vi anno guastato. "

Una frase può essere subordinata ad una frase, ch' è parimenti subordinata.

„ Credete, dice madama di Mainte-
„ non, che quasi tutti gli uomini an-
„ negano i loro parenti e i loro amici

 „ per

„ per dire una parola di più al Re, e
„ per mostrargli, che gli sagrificano
„ ogni cosa.“

Una frase è spesso inviluppata da due proposizioni subordinate.

„ Quando un principe vuol diventare
„ amabile, non v'è cosa, ch'egli non
„ tenti per correggersi de' suoi difetti.

Moltissime proposizioni esser possono subordinate ad una sola.

„ Voi avete veduto, che una subor-
„ dinazione di cause, e di effetti sup-
„ pone necessariamente un primo prin-
„ cipio; che l'ordine, che v'è in tut-
„ to quello, che osserviamo, prova la
„ sua intelligenza, e la sua potenza in-
„ finita; ch'è indipendente, perchè è
„ primo, ch'è libero, perchè conoscen-
„ do tutto, e potendo tutto, fa tutto
„ ciò, che vuole; ch'è immenso, ed
„ eterno, ch'esiste in tutti i tempi, e
„ in tutti i luoghi, che fù e sarà dap-
„ pertutto la prima causa; e che la
„ sua azione abbraccia tutto quello, ch'
„ esiste; ch'è immutabile, perchè non
„ potendo acquistar cognizioni, non può
„ cangiar disegno; ch'è giusto, perchè
„ conoscendo tutto, e potendo tutto co-
„ nosce il meglio, lo può e non può
„ non volerlo; che finalmente tutti que-

„ sti

„ sti attributi ci danno un'idea della pro-
„ videnza, con cui questo primo prin-
„ cipio, che chiamiamo Dio, provvede
„ a tutto. „

In tutti gli esempj, che vi ho ora
posti sotto agli occhj, la connessione è
tanto grande quanto mai possa esserlo,
e nulla manca alla nettezza della costru-
zione. Osserverete, che ora la frase su-
bordinata precede la frase principale,
ed ora la segue. Quando la precede, bi-
sogna, che subito che si arriva alla
principale, veggasi, ch'è quella, alla
quale la subordinata si riferisce. Per
esempio: " mentre gli uomini adotta-
„ no con tanta facilità delle opinioni,
„ che non intendono, ricusano di ar-
„ rendersi alle verità le più chiare. "
Leggete appena *gli*, che vedete, che
questo è il principio della frase princi-
pale, alla quale riportar dovete la pre-
cedente.

Quando la frase subordinata vien do-
po, bisogna, che leggendo la prima pa-
rola, conosciate a qual frase principale
dovete riferirla.

Per esempio: " si osservano cose tan-
„ to singolari sopra gl' insetti, che cre-
„ derebbesi, che gli animali i più am-
„ mirabili per meccanismo, sieno quel-

„ li, che meno a noi somigliano. “ Non avete bisogno di leggere qui tutta la frase subordinata, per conoscere la frase principale, da cui dipende. Ecco un esempio, dove questa connessione è alterata.

„ Polibio vedeva i Romani dal mezzo
„ del mediterraneo stendere i loro sguar-
„ di dappertutto ai luoghi circonvicini;
„ fino alle Spagne, fino in Siria, osservare
„ quello, che in essi accadeva; avanzar-
„ si regolarmente, e di mano in mano,
„ assodarsi inanzi di dilatarsi; non cari-
„ carsi di troppi affari; dissimular qual-
„ che tempo, e sgravarsi opportunamen-
„ te; attendere, che Annibale fosse vin-
„ to per disarmare Filippo Re di Mace-
„ donia, che lo aveva favorito. Dopo a-
„ ver incominciato l'affare non esser mai
„ stanchi, nè contenti fino a tanto che
„ tutto fosse fatto; nè lasciare a'Macedoni
„ alcun momento per riaversi; e dopo
„ averli vinti, restituire, con un pub-
„ blico decreto alla Grecia per sì lun-
„ go tempo schiava, la libertà, a cui
„ ella più non pensava; con questo
„ mezzo spargere da un lato il terro-
„ re, e dall'altro la venerazione del
„ loro nome. Questo bastavā per far ve-
„ dere che i Romani non si avanzavano

„ alla conquista del mondo a caso, ma „ consideratamentte, e per riflessione.“

„ Dopo aver incominciato l'affare, „ dopo averli vinti, con questo mezzo “ sono espressioni, che sospendono la connessione, e rendono il discorso languido. *Dopo aver incominciato l' affare* ha ancora l'inconveniente di sembrar appartenere alla frase che precede ugualmente che a quella, che segue. Bisogna sfuggire ogni equivoco; imperciocchè: non basta, che quando si ha letta una frase, veggasi la vera connessione dell' idee; bisogna, che fin dalle prime parole, non si possa sbagliare, e ingannarsi.

Poichè la connessione delle proposizioni non può farsi troppo rapidamente sentire, sarebbe meglio inserire le sospensioni nel corso di una frase, piuttosto che collocarle sul principio. Sembrami dunque, che si avesse dovuto dire, “ Spargere con questo mezzo, “ *piuttosto che* con questo mezzo spargere.

Osserverete, che *dal mezzo del mediterraneo*, forma un equivoco: non si sa dapprincipio, s'è Polibio; che vedeva dal mezzo del mediterraneo, o se sono i Romani, che stendevano dal mezzo ec.

Un altro difetto si è costruire una serie di proposizioni successivamente subordinate l'une all'altre.

„ Il Corregio era tanto ripieno di
„ quello, che udiva dire di Raffaello,
„ ch'erasi immaginato, che l'artista,
„ che fatto si aveva unà sì gran for-
„ tuna nel mondo, esser dovesse di un
„ merito assai singolare " *du Bos*.

„ Sarebbe stato meglio dire: Il Cor-
„ regio ripieno di quello, che udiva
„ dire di Raffaello, erasi immaginato,
„ che l'artista, che fatto si aveva una
„ sì gran fortuna nel mondo, esser do-
„ vesse di un merito assai singolare.

Non è, perchè i *che* sono ripetuti, che noi siamo offesi da queste costruzioni: veduto avete quì addietro una lunga frase, nella quale questa congiunzione è molto ripetuta: egli è adunque perchè la stessa congiunzione serve a dinotare delle subordinazioni affatto diverse. Si può farsi lecito di usare due *che* in questa maniera: ma non si deve mai farsi lecito di usarne di più: Il filo dell'idee sfugge, quando si subordinano tre o quattro proposizioni successivamente le une all'altre. Ecco un altro esempio di questo difetto.

„ Feci intendere al Re, che per
„ quan-

„ quanto io aveva potuto penetrare ,
„ vedeva, che il principe di Orange si
„ lusingava, che il Re d' Inghilterra
„ avrebbe deposta la corona ".

Alle volte uno Scrittore s' imbroglia per la difficoltà, ch' ha di legare e connettere ad una frase principale molte frasi subordinate. Nicole ha detto.

„ La volontà di Dio essendo sempre
„ giusta, e sempre santa, è ancora
„ sempre ammirabile, sempre degna di
„ sommissione, e di amore; quantunque
„ gli effetti ce ne sieno sempre aspri,
„ e penosi; imperciocchè non vi sono
„ che dell' anime ingiuste, che possano
„ ritrovare di, che riprendere nella
„ giustizia ".

La proposizione principale è qui: la volontà di Dio è sempre adorabile, ec. essa è preceduta da una proposizione subordinata, e seguita da due: levate via l' ultima *poichè non vi sono* ec. la costruzione sarà buona, ma questa frase mette dell' imbroglio e della confusione: dell' imbroglio perchè, non è al suo luogo, imperciocchè si riferisce immediatamente alla principale; della confusione, perchè sembra dapprima riferirsi alla subordinata, che la precede. Non si correggerebbe questo difetto facendo

una

una trasposizione, ma cadrebbesi, al contrario, in un altro; nè vi era, che un mezzo per evitarlo, ed era quello di dire: " la volontà di Dio . . . . è
„ sempre degna di sommissione, e di
„ amore, benchè gli effetti ne sieno
„ talvolta aspri e penosi: non vi sono
„ che dell'anime ingiuste, che possano
„ trovar di che riprendere nella giu-
„ stizia. " Voi vedete, che levando via la congiunzione, fate della frase subordinata una frase principale; e che con questo mezzo essa si connette e lega con quello, che la precede.

Quando una proposizione principale si connette naturalmente ad'altre, bisogna guardarsi bene dal farne una frase subordinata; imperocchè, se le congiunzioni non imbrogliano il discorso, lo rendono per lo meno languido. Potrei dire:

„ Non si sente ne'divertimenti del-
„ la corte, che tristezza, fatica, e no-
„ ja; e il piacere sen fugge a propor-
„ zione, che si cerca; perchè i nostri
„ principi non anno più nulla di nuo-
„ vo a vedere, poichè veggono tutto
„ nella loro fanciullezza, e fin dalla
„ culla si apparecchia ad essi la loro
„ noja. "

Ma

Ma Madama di Maintenon disse assai meglio:

„ Non si sente ne' divertimenti del-
„ la Corte che tristezza, fatica, e
noja; e il piacere sen fugge a propor-
„ zione che si cerca. I nostri principi
„ non anno più nulla di nuovo a vede-
„ re, perchè veggono tutto nella loro
„ fanciullezza: fin dalla culla si appa-
„ recchia ad essi la loro noja. "

Altro più non resta, Monsignore, che rammemorarvi in quante maniere le frasi subordinate si connettano con le principali.

1. Per via delle congiunzioni come vedete negli esempi antecedenti.

2. Mettendo all' infinito il verbo della subordinata " La rugiada sembra ca-
„ dere da una regione dell' aria; ma i
„ buoni osservatori la veggono sollevar-
„ si dalla terra fino a questa regione.
Osservarete nondimeno, che potreste, in un tal caso, considerare la subordinata, e la principale come se non formassero che una sola frase. Imperciocchè, a dire il vero, l' uno di questi verbi non è che una circostanza dell' altro: sembra cadere, è cadere in apparenza; veder sollevarsi è sollevarsi alla vista. Ma poco importa discute-

re,

re: se vi sieno quì due proposizioni, o se non ve ne sia che una sola.

3. La subordinata si connette alla principale con delle preposizioni: “ Le „ arti, e le scienze basterebbero sole „ a rendere un regno glorioso, a di- „ latare la lingua di una nazione forse „ più che non fanno le conquiste, a „ darle l'impero dello spirito, e dell' „ industria, lusinghiero del pari che „ utile a trarre appresso di se una „ moltitudine di forestieri, che l'arric- „ chiscano colla loro curiosità “.

4. Per via dei gerundi. “ Voi stu- „ diate un Orivolo, e ne discoprite il „ meccanismo, disfacendolo, disponendo „ sotto a' vostri occhj tutte le sue par- „ ti, esaminandole separatamente, osser- „ vando come si adattino, ed acco- „ modino le une all'altre, e conside- „ rando come il movimento sen passi „ da una prima ad una seconda molla, „ da una seconda, ad una terza, e così „ sino all'indice o stilo; analizzando „ nella stessa guisa le operazioni dell' „ anima vostra, scoprirete quello, che „ avviene in voi quando pensate. (*)

5.

(*) *Osservi quì l'Autore, che in questo passo è la preposizione, en (in) che accom-* *pa-*

5. Finalmente per via, di participj.
„ Gli uomini si sono insieme raccolti,
„ anno fabbricato delle città, ed anno
„ formato delle società; considerando
„ le calamità di una vita selvaggia, ri-
„ flettendo sopra gli ajuti che poteva-
„ no darsi, discoprendo de' nuovi mez-
„ zi per alleviare i loro bisogni, e
„ incominciando a dar nascimento alle
„ arti e alle scienze.“

Sono queti participj; imperciocchè
„ dir potreste: perchè anno considera-
„ to, anno riflettuto ec.

Voi conoscete che queste sorta di
proposizioni subordinate possono tras-
porsi come tutte le altre. Ma non in-
se-

pagna il gerundio nel testo Francese, quel-la che lega e connette insieme le frasi, en decomposant, en rangeant *ec. Avrei potuto conservare queste preposizioni anche nella mia traduzione, seguendo l' esempio de' nostri antichi Scrittori, presso a' quali si trovano di frequente i gerundj usati con la preposizione* in: in supponendo, in camminando, in riprovando, in sostenendo ec. *Ma ho creduto bene di tralasciarla, conformandomi all' uso corrente, che suole, che ci serviamo del gerundio senza preposizione, o in sua vece dell' infinito con la preposizione.*

serite mai alcuna espressione, che possa sospendere la connessione e rendere le vostre costruzioni languide. Badate agli equivoci; e ricordatevi, che la relazione di ogni proposizione subordinata dee farsi conoscere fino dalla prima parola.

CAPO VIII.

Della costruzione delle proposizioni incidenti.

Il luogo di una proposizione incidente è dopo il sostantivo, ch'essa modifica.

,, Le sostanze anno delle qualità relative, che possono esser da noi conosciute; e ne anno ancora che saranno sempre da noi ignorate; perchè vi sono de' confronti, che non possiam fare. Anno ancora delle qualità assolute, che non discopriremo giammai. I filosofi, che si sono lusingati di risalire fino all'essenza delle cose, ed anno creduto di aver ritrovata la natura dell'anima, e del corpo anno detto dell'assurdità, anno profferite delle parole, che nulla significano. I sensi, che la natura ci ha dati per vedere di fuori, non c'in-

,, se-

„ segnano, perchè i corpi sono estesi; noi
„ interroghiamo invano quella scienza,
„ per via della quale osserviamo ciò,
„ che in noi avviene, noi non possia-
„ mo sapere quello, che rende un' ani-
„ ma sensibile. "

In questo esempio vi sono delle proposizioni incidenti, che seguono immediatamente il sostantivo, che modificano *de' confronti che i filosofi che*, ve' n' ha dell' altre, che non sono separate dal sostantivo, se non da addiettivi: delle *qualità relative che . . . . delle qualità assolute che*. Esser devono così separate, perchè non si riferiscono unicamente al sostantivo *qualità*; ma al sostantivo già modificato dagli addiettivi, *relative*, o *assolute*. Non consultando, che le parole, la separazione è ancora più grande in *ne anno aucora, che saranno sempre da noi ignorante*; ma se consultate il senso, vedrete, che la proposizione incidente seguì immediatamente il Sostantivo, ch' essa modifica: imperocchè, *esse ne anho ancora* è lo stesso, *ch' esse ne anno aucora delle qualità*. Fino a quì le costruzioni non patiscono difficoltà. Credo tuttavia opportuno di trattenervi sopra alcuni esempj. Eccone.

„ Il

„ Il microscopio ci fa vedere degli
„ animali, che sono ventisette milio-
„ ni di volte più piccioli che il pelli-
„ cello. “

„ Noi conosciamo nove pianeti, ch'
„ erano ignoti agli antichi.

„ Il tumulto, e l' agitazione, che cir-
„ conda il trono, ne bandisce le rifles-
„ sioni e non lascia mai il Sovrano con
„ se medesimo “ *Massillon*.

„ E' l' adulazione che fa di un buon
„ principe un principe nato per la di-
„ sgrazia del suo popolo: essa è, che
„ fa dello scettro un giogo oppressivo,
„ e che a forza di lodare le debolezze
„ de' re, rende le loro istesse virtù di-
„ spregievoli. “ *Massillon*.

„ Io non sono tanto convinto della
„ nostra ignoranza dalle cose, che so-
„ no, e la ragion delle quali ci è igno-
„ ta; quanto da quelle, che non sono
„ e delle quali crediamo di ritrovar la
„ ragione. “ *Fontanelle*.

Voi vedete in questi esempj, che la proposizione incidente si connette ad un nome col mezzo degli addiettivi congiuntivi, *chi*, *che*, *di cui* ecc.

Alcuni gramatici vi diranno, che gli addiettivi si riferiscono sempre al sostantivo, che immediatamente li precede;

de; ma questa regola è del tutto falsa.
„ Se noi vi rinfacciamo continuamen-
„ te de' movimenti di abitudine, de'
„ quali dovreste spogliarvi, egli è per-
„ chè voi pensate poco ad emendarvi. "

De' quali, si riferisce certamente ad *abitudine*. Ne avete appresa la ragione nella vostra gramatica; ed è, che un addiettivo congiuntivo non si riferisce mai ad un nome, che non è già stato determinato da un articolo, o da una qualche cosa di equivalente. In fatti, di *abitudine* non è posto per essere modificato da quello, che segue, ma per modificare egli medesimo quello, che lo precede. Ecco perchè lo spirito connette naturalmente *de' quali a movimenti*.

In tal caso, sarebbe commettere un errore, il riportare il congiuntivo all' ultimo sostantivo. Così Vertot s'è male espresso, quando ha detto *gli fece patricj prima d' innalzargli alla dignità di senatori, i quali si ritrovarono fino al numero di trecento*. Se, leggendo questa frase, vi fermate al congiuntivo, crederete dapprima, che la proposizione incidente sia per modificare *dignità*; non era adunque naturale, che modificasse *senatori*. Ecco un esempio di un'altra spezie. *Fu di mestieri, in-*

nan-

nanzi ad ogni altra cosa, farvi leggere nella scrittura la storia del popolo di Dio, che forma il fondamento della religione. Boss.

Quì *del popolo* determina la spezie d' istoria, e *di Dio* determina la spezie di popolo. Essendo queste due parole sufficientemente determinate, lo spirito più non vi si ferma; risale al sostantivo *istoria*, e riporta a questo nome la proposizione incidente. Ecco dunque un secondo caso, dove un congiuntivo si connette ad un sostantivo lontano.

Resteremmo offesi di questa costruzione: *voi avete imparata l' istoria del popolo di Dio, ch' è il creatore del cielo e della terra.* E' adunque una regola, di riportare il congiuntivo al sostantivo il più lontano, ogni volta, che l' ultimo sostantivo, non essendo adoperato, che per determinare il primo, non richiede egli medesimo alcuna modificazione.

Ma se si dicesse con Bossuet: *vi si è mostrata con accuratezza l' istoria di questo gran regno, che siete obbligato a render felice, che si riferirebbe a questo gran regno.* Imperciocchè, se questo sostantivo comincia ad essere determi-

minato e non lo è ancora abbastanza, e fa attendere ancora qualche altra modificazione. Ecco il solo caso, in cui la proposizione incidente appartiene all'ultimo sostantivo.

Infino a quì io non parlo, che delle costruzioni, nelle quali i sostantivi si determinano successivamente, perchè queste sono le sole, che possono imbrogliare.

Nelle altre non vi accaderà d'ingannarvi. Voi conoscete già, che dir non potete: *trovarono in questa guerra degli ostacoli, che sormontarono*, e neppure, *trovarono in questa guerra degli ostacoli, che intrapresero*. Direte sempre: *trovarono degli ostacoli in questa guerra, che intrapresero, trovarono in questa guerra degli ostacoli, che sormontarono*.

Veduto avete, studiando la Gramatica, perchè si dica: *una spezie di frutto, ch' è maturo in inverno, una sorta di legno, ch' è duro*. Egli è perchè lo spirito, fermandosi sopra le parole *frutto* e *legno* di già determinate da quello, che precede, riferisce ad esse tutto quello, che segue. Per la stessa ragione, *una truppa di soldati, che saccheggiarono il castello*, sarà meglio che *una*

truppa

truppa di soldati, che saccheggiò il castello.

La regola generale, che dovete proporvi in questi tali casi, si è, di non avere alcun riguardo alla forma materiale del discorso, di non esaminare, qual sia l'ultimo sostantivo: ma di considerare l'idea, sopra la quale il vostro spirito naturalmente si porta.

„ Questa saviezza (*di Turenna*) era
„ la sorgente di tante strepitose pros-
„ perità. Essa manteneva quella unione
„ de' soldati col loro capo, che rende
„ un' armata invincibile; essa spargeva
„ nelle truppe uno spirito di forza, di
„ coraggio, e di fiducia, che faceva
„ loro soffrir tutto, intraprender tutto
„ nell' esecuzione de' suoi disegni: essa
„ rendeva infine degli uomini rozzi e
„ grossolani capaci di gloria. Imper-
„ ciocchè, signori, che cosa è un' ar-
„ mata? E' un corpo animato da un in-
„ finito numero di differenti passio-
„ ni, che un uomo abile fa muovere
„ per la difesa della patria: è una trup-
„ pa di uomini armati, che seguono
„ certamenre gli ordini di un capo,
„ di cui non sanno le intenzioni: è
„ una moltitudine di anime, per la
„ maggior parte vili e mercenarie,
„ che

„ che senza pensare alla propria ripu-
„ tazione, si adoprano per quella de're
„ e de' conquistatori: è un confuso ag-
„ gregato di libertini, cui bisogna as-
„ soggettare all'obbedienza; di codar-
„ di, cui bisogna condurre al combat-
„ timento; di temerarj, cui bisogna
„ raffrenare; d'impazienti, cui bisogna
„ avvezzare alla costanza.“

Esercitiamoci ancora sopra degli altri esempj. Questa costruzione: *i quadri di Rubens, che sono al Luscemburgo*, è correttissima: imperocchè si vede, che Rubens non è là se non per determinare la spezie di quadro, e che non richiede di essere modificato. Direbbesi al contrario, *i quadri di quel pittore, che sen viene da Roma*, perchè *quel pittore*, richiede una modificazione. *I quadri di Rubens, ch' è un gran pittore*, è adunque una costruzion sforzata. Il lettore crede dapprima che il congiuntivo *che* si riferisca a Rubens. Questo equivoco è momentaneo, è tolto via incontanente; ma in somma è un equivoco, e le costruzioni non sono mai più chiare e nette, quanto allora che la relazione indicata da ciò, che precede, non è mai cangiata da ciò, che segue.

Egli è un effetto della provvidenza divina, ch' è conforme a quello, ch' è stato predetto: egli è un effetto della provvidenza divina, che veglia sopra di noi. Ecco delle costruzioni, sopra delle quali i gramatici anno molto disputato.

Nella prima, *ch' è conforme*, si riferisce ad *effetto*, come deve in fatti riferirvisi; imperciocchè, se si dicesse senza compiere la frase: *egli è un effetto della provvidenza divina, che* si riferirebbe naturalmente, ad *effetto*, piuttosto che *a providenza divina*; perchè questa parola è quella; sopra della quale l' attenzione più particolarmente si ferma e trattiene; il Lettore è di già prevenuto, che *un effetto* è l' idea principale, intorno a cui verserà il discorso, e quella per conseguenza, che sarà modificata. Quando in appresso si legge *della provvidenza divina*, l' attenzione non vi si ferma e trattiene come sopra a parole, che facciano intendere alcune modificazioni: al contrario si giudica, che non per altro sieno quivi collocate, che per determinare la spezie di effetto, di cui si parla, e per conseguenza lo spirito ritorna naturalmente alla parola *effetto*, alla quale con-

net-

nette la proposizione incidente ; *ch' è conforme*.

E' adunque ancora naturale il riferire nella seconda frase il congiuntivo ; *che* alla parola *effetto*, e nondimeno la parola *veglia* sforza a riferirlo a *provvidenza divina*. Questo congiuntivo hà adunque allora una doppia relazione. Convengo tuttavia, che sarebbe un soverchio rigore, il condannare queste sorta di costruzioni. Imperciocchè l' equivoco non si ravvisa, quando il senso incontanente lo toglie.

Vi sono degli scrittori, i quali ; per non aver intesa la natura di queste costruzioni, rapportano la proposizione incidente all' ultimo sostantivo: dicono con fiducia, *i quadri di Rubens*, *ch' è un gran pittore*. Ma quando vogliono, che la proposizione incidente modifichi il primo sostantivo, dicono per timor di un equivoco immaginario, *i quadri di Rubens i quali ; egli è effetto della provvidenza divina*, *il quale*. Finalmente non sanno più a qual espediente ricorrere, quando i due sostantivi sono nel medesimo genere, e nel medesimo numero : *ella è una punizione della provvidenza divina*: non anno quì verun mezzo per sfuggire l'equivoco.

Osserverete, Monsignore, che il congiuntivo, *il quale* riesce spiacevole, e disgustoso, in queste ultime costruzioni. Ciò nasce, perchè questo congiuntivo è adoperato per riavvicinare ad una parola una proposizione, che appartener dovrebbe piuttosto ad un'altra: Voi ne rimanete offeso, perchè si fa violenza alla connessione dell'idee. Se, per contrario, questo congiuntivo serve a connettere una proposizione ad una parola, alla quale già si connetteva da per se, voi ne rimanete ancora offeso, perchè non amate, che si prendano soverchie ed inutili precauzioni. Di fatto, noi vogliamo, che uno scrittore sia chiaro, e vogliam, che lo sia senza fatica. La bellezza delle costruzioni dipende sempre dall'ordine dell'idee: e il lettore sente stanchezza e noja dagli sforzi di uno scrittore, perchè egli pure ne partecipa, e se ne risente.

Molte proposizioni incidenti riferir si possono ad un solo sostantivo.

Tel fut cet empereur (Titus) *sous qui Rome adorée*
Vit renaître les jours de Saturne, & de Rhée,
Qui rendit de son joug l'univers amoureux,

Qu'

Qu' on n' alla jamais voir sans revenir heureux,
Qui soupiroit le soir, si sa main fortunée,
N' avoit par ses bienfaits signalé sa journée Despreaux.

„ Tal fu quell' Imperadore (Tito)
„ sotto di cui Roma adorata . . . Vi-
„ de rinascere i giorni di Saturno e di
„ Rea . . . Che rese del suo giogo l'
„ universo amante . . . E che niuno
„ andò a ritrovare senza ritornarsene
„ felice . . . che sospirava la sera se
„ la sua mano fortunata . . . non ave-
„ va co' suoi beneficj segnalato la sua
„ giornata. "

Tutti questi *che* si riferiscono ad *Imperadore*; tanto quelli, che ne sono più lontani, quanto quello, che n' è il più vicino; e questa costruzione è ottima.

La costruzione seguente all' opposto è difettosissima, quantunque il congiuntivo quasi sempre si riferisca al sostantivo, che immediatamente lo precede.

„ Convien dirigersi co' lumi della
„ ragione che c' insegnano, che l' insen-
„ sibilità è da per se un gran male,
„ *che* ci deve far temere quella terri-
„ bile minaccia, *che* Dio fa alle ani-

„ me, *che* non sono abbastanza com-
„ mosse dal suo timore. “ *Nicole*.

Faremo sopra queste proposizioni incidenti la medesima osservazione, che abbiamo già fatta, parlando di una serie di proposizioni subordinate le une all' altre. Non è questa una frase, dove l' idee sieno connesse; è una serie di frasi, che sono mal insieme collegate ed unite. Lo spirito si allontana insensibilmente dal punto, dond' è partito, e il lettore non sa più dov' egli si sia. In fatti, il primo *che* si riferisce a *lumi*, il secondo a *gran male*, o a *insensibilità*, il terzo a *minaccia*, e l'ultimo a *anime*. Sembrami, che Nicole avesse potuto dire: *convien dirigersi co' lumi della fede, che c' insegnano, che l' insensibilità è da per se un gran male; e che deve farci temere quella terribile minaccia che Iddio fa alle anime troppo poco commosse dal suo timore*.

„ Non s' ignora, che poco tempo dopo
„ la morte di Augusto, la poesia, che
„ risplendette con tanta gloria sotto agli
„ occhj di questo principe, si ecclissò
„ a poco a poco sotto i suoi successo-
„ ri, e restò quasi spenta nelle tene-
„ bre della barbarie, *che* condusse dal
„ fondo del settentrione quel diluvio di
„ fe-

„ feroci nazioni, *che* dalle reliquie dell'
„ impero romano formò la maggior par-
„ te de' regni *che* sussistono oggidì nell'
„ Europa " *L' Abate du Bos.*

V'è quì il medesimo difetto, che nell'esempio antecedente: imperocchè un *che* congiuntivo si rapporta a *tenebre*, un altro a nazioni, e l'ultimo a regno.

Il vizio è ancora maggiore, quando i congiuntivi si riferiscono ora all'ultimo sostantivo, ed ora ad un sostantivo lontano; imperocchè ne deriva o dell'imbroglio, o degli equivoci.

„ Noi cadiam senza pensarvi in in-
„ finiti errori, rispetto a coloro, con
„ cui viviamo, che li dispongono a pren-
„ dere in mala parte, ciò che soffrireb-
„ bero senza difficoltà se non avesse-
„ ro di già un principio di rancore nel-
„ lo spirito " *Nicole.*

Potrebbesi evitare il secondo *che*, dicendo: *e con questo li disponiamo ec.*

„ Chi non crederebbe, che quelli,
„ che Iddio ha illuminati con sì puri
„ lumi, a cui ha discoperto il doppio
„ fine, e la doppia eternità di felici-
„ tà, o di miseria *che* gli attende,
„ *che* anno lo spirito ripieno di que'
„ grandi e spaventevoli oggetti, anno
„ preferito Dio ad ogni cosa? *chi* non

„ crederebbe, dico, che sono incapaci di
„ esser commossi e tocchi dalle frivo-
„ lezze del mondo? " *Nicole*.

Se leggendo questi esempj, vi fermate ad ogni *che*, osserverete, che voi rapportate naturalmente il secondo al medesimo nome, al quale rapportato avete il primo, e nondimeno, quando continuate a leggere, il senso richiede, che lo rapportiate ad un altro. Questi doppj rapporti sono sempre viziosi, perchè se non cagionano equivoco, imbrogliano per lo meno la costruzione.

„ Le stelle fisse non possono esser-
„ men lontane dalla terra, che di ven-
„ tisette mila seicento sessanta volte la
„ distanza di quà al sole, ch'è di tren-
„ ta millioni di leghe. " *Fontenelle*.

Non si può assolutamente biasimare questa ultima proposizione incidente: ma mi sembra, che termini male la frase, e che un modo di dire, nel quale se l'avesse sfuggita, sarebbe da preferirsi.

„ Non v'ha alcuno nel mondo, tan-
„ to bene unito con noi di società, e
„ di benevolenza che ci ama, che ci
„ gradisce, che ci fa mille offerte di
„ servigj, e che ci giova talvolta, *che*
„ non abbia in se, per l'attaccamen-

„ to

„ to al suo interesse „ delle disposizio-
„ ni prossime a disgustarsi con noi " *La Bruyere*.

„ Non v' ha che un' afflizione *che* „ dura, *ch'* è quella *che* viene dalla per- „ dita de' beni. " *La Bruyere*.

Sarebbe stato meglio dire: *ed è quella che* ec.

„ Racine esatto imitatore degli an- „ tichi, di cui ha esattamente seguita la „ nettezza e la semplicità dell' azio- „ ne " *La Bruyere*.

Questa frase è cattiva, perchè *la nettezza*, e la semplicità si costruiscono tutto ad una volta coll' *azione*, che segue. Ma ecco abbastanza di esempj.

CAPO IX.

Della disposizione delle modificazioni espresse con proposizioni subordinate, con proposizioni incidenti, o con qualunque altra forma di dire.

NOn basta, Monsignore, studiare le buone costruzioni, bisogna ancora studiare le cattive. Imperciocchè l' arte di scrivere racchiude due cose, le leggi, che bisogna seguire, e i difetti, che bisogna evitare. Saprete adunque scrivere con chiarezza e precisio-

ne, allora che osservato avrete quello, che rende il discorso lungo, pesante, ed imbrogliato. E perciò nel seguente capitolo raccoglierò degli esempj, dove vedrete de' difetti di ogni maniera.

Avremo occasione di servirsi della parola *periodo*, e bisogna che vi sovvenga di quello, che detto ne abbiamo nella gramatica. Venghiamo ad un esempio.

Vi sono molti fenomeni, che imbrogliano i filosofi, e i più comuni non sono quelli che imbrogliano meno. Ecco un periodo: vedete, che contiene molte frasi, che chiamansi membri. *Vi sono molti fenomeni, che imbrogliano i filosofi*; questo è il primo membro; *e i più comuni non sono quelli, che imbrogliano meno*; questo è il secondo.

Comprendete, che un periodo può avere un numero maggiore di membri, tre, per esempio, quattro, o di vantaggio: ma è inutile annoverarli. Sapete, che basta ben connettere le idee, e che sarebbe cosa ridicola l'attendere, e badare al numero delle frasi, o delle parole.

„ Siccome adunque, considerando una
„ carta universale, voi uscite dal pae-
„ se, dove siete nato, e dal luogo, che
„ vi

,, vi contiene; per percorrere tutta la
,, terra abitabile, che abbracciate col
,, pensiero con tutti i suoi mari, e tut-
,, ti i suoi paesi: così considerando il
,, compendio cronologico, uscite da' con-
,, fini dell'età vostra, e vi stendete e
,, dilatate in tutti i secoli.

,, Ma parimenti, siccome per ajutar
,, la memoria nella cognizione de' luo-
,, ghi, si ritengono certe città princi-
,, pali, d'intorno alle quali si collocano
,, le altre, ciascuna secondo la sua di-
,, stanza, così nell'ordine de' secoli, bi-
,, sogna avere certi tempi contrassegna-
,, ti da un qualche grande avvenimen-
,, to, al quale si riferisce tutto il ri-
,, manente. " *Bossuet*.

Ecco un periodo, dove tutto è con-
nesso; eccone un altro, dove vi sono
alcuni piccioli difetti.

,, Voi vedete imprimere nella vostra
,, memoria la serie della religione, e
,, degl' imperj, e siccome la religione,
,, e il governo politico sono due pun-
,, ti, sopra de' quali si aggirano le cose
,, umane, e così il veder quello, che
,, concerne queste cose, racchiuso in un
,, compendio, e discoprirne con questo
,, mezzo tutto l'ordine, e tutta la se-
,, rie, egli è un comprendere nel suo

„ pensiero quanto v'ha di grande tra gli
„ uomini, ed aver in mano, per dir
„ così, il filo di tutti gli affari dell'
„ universo. *Bossuet*.

Mi piacerebbe più *vedere in un compendio*, che *vedere quello, che concerne queste cose racchiuso in un compendio*.. Troncherei ancora *con questo mezzo*, come inutile.

S'anno a temere due inconvenienti ne' lunghi periodi: l'uno di cadere in equivoci per isfuggire le costruzioni sforzate; l'altro di far violenza alle costruzioni per isfuggire gli equivoci.. Non basta, che una trasposizione prevenga i sensi doppj, bisogna ancora, che le idee si connettano ugualmente nell' ordine inverso, come nell'ordine diretto.. Ecco un lungo periodo, ch'è assai ben fatto.

„ Quale testimonianza non è del-
„ la sua verità il vedere, che ne' tem-
„ pi, in cui le storie profane non an-
„ no a narrarci che favole, o tutto al
„ più che fatti confusi, e per metà di-
„ menticati, la Scrittura, vale a dire,
„ senza contrasto, il più antico libro,
„ che siavi al mondo, ci riconduce con
„ tanti precisi avvenimenti, e colla se-
„ rie medesima delle cose, al loro ve-

„ ro

„ ro principio; cioè a dire, a Dio,
„ che ha fatto tutto, e c'indica tanto di-
„ stintamente la creazione dell'univer-
„ so, quella in particolare dell'uomo,
„ la felicità del primiero suo stato, le
„ cagioni delle sue miserie, e delle
„ sue debolezze, la corruttela del mon-
„ do, e il diluvio; l'origine dell'ar-
„ ti e quella delle nazioni, la distri-
„ buzione de'terreni; finalmente la pro-
„ pagazione del genere umano ed altri
„ fatti dell'istessa importanza, de'qua-
„ li le storie umane non favellano che
„ confusamente, e ci obbligano a ricer-
„ care altrove le fonti certe e sicure?
Bossuet.

Voi vedete, che, in un periodo, tutti i membri devono esser distinti, e connessi gli uni agli altri. Quando queste condizioni non sono adempiute, egli non è che un confuso aggregato di molte frasi. Eccone un esempio:

„ Siccome gli archi trionfali de' Ro-
„ mani non si erigevano, che per e-
„ ternare la memoria di un trionfo rea-
„ le, gli ornamenti tratti dalle spoglie,
„ ch'erano comparse in un trionfo, e
„ ch'erano acconcie ed opportune ad
„ adornare l'arco, che si erigeva, af-
„ fine di perpetuarne la memoria, non

„ era-

„ erano acconcie ed opportune ad abbel-
„ lire l'arco, che ci facesse in memo-
„ ria di un altro trionfo, principalmen-
„ te se la vittoria fosse stata riporta-
„ ta sopra un altro popolo, che quel-
„ lo, sopra del quale era stata ripor-
„ tata la vittoria, la quale dato ave-
„ va occasione al primo trionfo come
„ al primo arco. " *L'Abbate du Bos*.

Bossuet concepisce chiaramente il suo pensiero, e le sue idee naturalmente si dispongono: ma quanti più sforzi fa l' Abate du Bos, tanto più egli s'imbroglia. E' oscuro per le precauzioni, che prende per farsi intendere. Scorgesi quello, che vuol dire, ch'essendo gli archi trionfali ornati delle spoglie de' nemici, non si poteva far servire *le medesime* spoglie in occasioni, nelle quali la vittoria fosse stata riportata sopra popoli differenti. Quando si accumulano l'idee senza ordine s'imbrogliano nel nostro proprio pensiero, e non sappiam più per dove finire. Conosciamo, che siamo oscuri, e lo diventiam di vantaggio, perchè vogliam cessare di esserlo. Potrebbesi dire:

„ Nulla è più atto a farci conoscere
„ quello, che possono tutti gli uomini,
„ e principalmente sopra i fanciulli le

„ qua-

„ qualità proprie dell' aria di un certo
„ paese, quanto il considerare il pote-
„ re delle semplici vicissitudini, o al-
„ terazioni passaggiere dell' aria sopra
„ gli organi, ch'anno acquistata qualche
„ consistenza “.

L' Abate du Bos esprime questo medesimo pensiero con molto disordine, e superfluità.

„ Nulla è più atto a darci una giu-
„ sta idea del potere, che devono ave-
„ re sopra tutti gli uomini, e princi-
„ palmente sopra i fanciulli, le quali-
„ tà, che sono proprie dell' aria di un
„ certo paese, in virtù della sua com-
„ posizione, *le quali* si potrebbero
„ chiamare le sue qualità permanenti,
„ quanto il richiamarci in mente la co-
„ gnizione, che abbiamo del potere,
„ *che* le semplici vicissitudini, o le al-
„ terazioni passeggiere dell' aria anno
„ ancora sopra gli uomini, *di cui* gli
„ organi anno acquistata la consistenza,
„ *di cui* sono capaci “. *du Bos*.

„ Nullaostante *che* io sia persuaso,
„ che quelli, *che* si eleggono per di-
„ versi impieghi, ciascuno secondo il
„ suo genio, e la sua professione, fan-
„ no bene, mi avventuro a dire, *che*
„ può essere, *che* vi sieno al mondo
„ mol-

„ molte persone, conosciute, o non co-
„ nosciute„ che non s'impiegano, che
„ farebbero benissimo. “ *La Bruyere.*
Quando leggerete il la Bruyere, vi troverete sovente delle costruzioni di questa maniera.

Sembrami, che si scriverebbe correttamente, se si dicesse

„ L'Alemagna è oggidì assai diver-
„ sa da quello ch'era, quando Tacito
„ l'ha descritta. Essa è ripiena di cit-
„ tà, e non vi erano che villaggj: le
„ paludi, il più delle boscaglie sono
„ state tramutate in praterie, o in ter-
„ re coltivate: ma benchè per questa
„ ragione la maniera di vivere, e di
„ vestirsi degli Allemanni sia in mol-
„ te cose diversa da quella de' Germa-
„ ni, si riconosce ancora in loro il
„ medesimo genio, e il medesimo ca-
„ ratttere. “

Ecco come l'Abate du Bos imbroglia questo pensiero.

„ Quantunque l'Alemagna sia oggi-
„ dì in uno stato assai diverso da quel-
„ lo, in cui era quando Tacito l'ha
„ descritta; quantunque sia ripiena di
„ città, laddove non vi erano che vil-
„ laggj nell'antica Germania; quantun-
„ que le paludi, e il più delle bosca-
glie

„ glie della Germania sieno state tramutate in praterie, e in terre coltivate; finalmente, quantunque la maniera di vivere, e di vestirsi de' Germani sieno differenti per questa ragione in molte cose dalla maniera di vivere, e di vestirsi degli Allemanni, si conosce nondimeno il genio, e il carattere di spirito degli antichi Germani negli Allemanni di oggidì. "

1. L' Abate du Bos poteva sfuggire la ripetizione di questi *quantunque*. 2. *Per questa ragione*, e negli *Allemanni di oggidì* sono mal collocati. 3. Le parole di *Germania*, di *Germani*, e di *Allemanni* sono troppo ripetute. Finalmente questa lunga serie di proposizioni subordinate tengono troppo lungo tempo lo spirito in sospeso, lo fan ritornar troppo spesso alla istessa forma di dire, e non sono in proporzione colla conclusione, alla quale conducono. Tutti questi difetti rendono lo stile pesante, e languido; e vedete, che si sfuggono, quando si segue la connessione dell' idee.

Se studiate i periodi, che vi ho addotti per esemplari e modelli, osserverete, che l' idee principali de' differenti membri tendono tutte al medesimo

sco-

scopo, e che le modificazioni, che le accompagnano, le sviluppano, e le dispongono con ordine intorno ad un'idea, ch'è come un centro comune. Per questo un periodo ben fatto si chiama un periodo rotondo.

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi des mechans arrêter les complots
Soumis avec respect à sa volonté sainte
Je crains Dieu, cher Abner, & n' ai pas d' autre crainte. Racine.

„ Quegli che mette un freno al furore dell' onde . . . Sa ancora arrestar le trame de' malvagi . . . . sommesso con rispetto al santo suo volere . . . Io temo Dio, caro Abnero e non ho altro timore. "

Io non temo che Dio; Ecco a che si riferisce tutto il periodo. Questa idea è nel medesimo tempo la principale del secondo membro; è naturalmente connessa alla principale del primo, e le proposizioni subordinate la sviluppano, e la rotondano. Ecco un passo, dove Massillon lega, e connette perfettamente le sue idee in una serie di periodi. L'idea principale, alla quale tutte le altre si riferiscono, si è, che non si avreb-

be

be l'ardimento di dire la verità a' principi.

„ Guastati dalle lodi, non avrebbesi
„ più l'ardimento di parlar loro il lin-
„ guaggio della verità, eglino soli igno-
„ rano ne' loro stati quello, ch' eglino
„ soli conoscer dovrebbero: mandano
„ de' ministri per essere informti di
„ ciò, che avviene di più segreto nelle
„ corti, e ne' regni i più lontani; e niu-
„ no oserebbe far loro sapere ciò che
„ avviene nel loro proprio regno; i lu-
„ singhieri discorsi assediano il loro tro-
„ no., s' impadroniscono di tutti gl' in-
„ gressi, e non lasciano più accesso al-
„ la verità. Così il sovrano è il fo-
„ restiero nel mezzo de' suoi popo-
„ li; egli si crede di maneggiare i
„ più segreti ordigni dell' impero, e
„ ne ignora i più pubblici avvenimen-
„ ti: se gli occultano le sue perdite,
„ si accrescono i suoi vantaggj, se gli
„ diminuiscono le pubbliche miserie;
„ se lo inganna, a forza di rispettar-
„ lo; non vede più nulla quale si è,
„ tutto gli sembra, quale egli lo desi-
„ dera. "

Ecco un altro periodo, che non è tanto ben fatto, se non perchè vi sono troppe proposizioni incidenti nel primo mem-

membro. Egli è ancora di Massillon.
„ Sovvengavi di quel giovane Re di
„ Giuda, il quale per aver anteposto
„ i consigli di una imprudente e scon-
„ siderata gioventù, alla saviezza, e
„ alla maturità di quelli, a consigli de'
„ quali Salomone suo Padre era debi-
„ tore della gloria, e della prosperità
„ del suo regno, e che lo consigliava-
„ no a rassodare i principj del suo coll'
„ alleviamento de'suoi popoli, vide for-
„ marsi un nuovo regno degli avanzi
„ di quello di Giuda, e che, per aver
„ voluto esigere da'suoi sudditi oltre a
„ quello che gli dovevano, perdette il
„ loro amore, e la loro fedeltà, che
„ gli erano dovuti. "

La connessione dell'idee è rallentata perchè Massillon si ferma sopra un nome della prima proposizione incidente per modificarlo con due altre proposizioni assai lunghe: *a' consigli de' quali* ec. *e che lo consigliavano* ec. Ora non piace allo spirito essere a questo modo ritardato.

Se delle proposizioni di questa spezie, inserite nel primo membro, rallentano il discorso, rendono il periodo languido e debole quando sono sempre nell'ultimo. Fenellon scrive così a Madama di Maintenon. „ Sic-

„ Siccome il Re non si dirige tan-
„ to per via di massime ferme e co-
„ stanti, quanto per l'impressione del-
„ le persone, che lo attorniano, ed al-
„ le quali egli ha affidata la sua autori-
„ tà: importante si è, non perdere al-
„ cuna occasione per assediarlo col mez-
„ zo di persone sicure, che operino
„ con voi di concerto, per fargli adem-
„ piere nella loro vera estensione ed
„ ampiezza i suoi doveri, di cui egli
„ non ha verun' idea".

Il periodo diventa languido all' ultimo *per*. Vi ricorderete, che una preposizione non può essere ripetuta, se non in quanto ch' esprime la medesima relazione, e subordina due proposizioni ad una medesima proposizione principale.

Non sarebbe fare un periodo, ma sarebbe scrivere una serie di frasi mal connesse il dire, con Pascal.

(1) Che cosa ci grida ella quest' avidità, (*di acquistare delle cognizioni*) Se non " che vi fu una volta nell'
„ uomo una vera felicità, della quale
„ non gli resta al presente se non il
„ segno, e la traccia del tutto vuota;
„ (2) ch' egli procura di riempire di
„ tutto quello, che lo circonda; (3)
„ cer-

„ cercando nelle cose assenti il soccor-
„ so, che non ottiene dalle presenti, e
„ che le une e le altre sono incapaci
„ di dargli ; (4) perchè questa voragi-
„ ne infinita non può essere riempiu-
„ ta, che da un oggetto infinito ed
„ immutabile? “

Ho distinte le frasi con ciffre. Voi vedete, che la seconda modifica l'ultimo nome della prima; che la terza modifica la seconda, e che la quarta modifica l'ultima parte della terza. Questo non è per certo un periodo rotondo.

„ La noja divora i grandi, ed an-
„ no molta difficoltà a riempiere la loro
„ giornata. “

Ecco un' idea principale, che madama di Maintenon spiega e sviluppa in una serie di frasi ben fatte e connesse.

„ Perchè non posso io darvi tutta la
„ mia esperienza? perchè non posso io
„ farvi vedere la noja, che divora i
„ grandi, e la difficoltà che anno a
„ riempiere la loro giornata? Non ve-
„ dete voi, che io mi muojo di tri-
„ stezza in uno stato di fortuna, che
„ avrebbesi avuto difficoltà ad immagi-
„ narsi, ed alla quale non v' è, che il
„ soccorso di Dio che m' impedisca di
„ soccombere? Sono stata giovane, e

„ av-

„ avvenente, ho gustato de' piaceri,
„ sono stata amata dappertutto. In un'
„ età più avanzata, ho passati degli
„ anni nel commercio dello spirito,
„ sono pervenuta al favore; e vi pro-
„ testo, che tutti gli stati lasciano un
„ orribile vuoto, un' inquietudine, una
„ lassezza, un desiderio di conoscere
„ un' altra cosa, perchè in tutto que-
„ sto nulla intieramente soddisfa, ed
„ appaga. "

Questo ultimo esempio è un model-
lo. Ma ritorniamo ancora, a delle cen-
sure, Monsignore; imperocchè alla fi-
ne, il vero mezzo d' imparare a scri-
vere, si è sapere i difetti, che avete
a sfuggire.

Non basta dispor bene le proposizio-
ni principali, subordinate, e incidenti
bisogna ancora, che ciascuna parola sia
al suo luogo.

„ Se la maggior parte de' Greci, e
„ de' Latini, che seguiti gli annò, non
„ parlano di que' Re Babilonesi; se
„ non danno alcun posto a quel gran
„ regno, tra le più grandi monarchie,
„ di cui raccontano la serie; finalmen-
„ te, se non vediamo quasi nulla nell'
„ opere loro di que' famosi Re Teglath-
„ phalasar, Salmanasar, Sennacherib,
„ Na-

„ Nabucodonosor e di tanti altri così ri-
„ nomati, nella Scrittura, e nell' isto-
„ rie orientali; devesi ciò attribuire o
„ all' ignoranza de' Greci, più eloquen-
„ ti nelle loro narrazioni, che curiosi
„ nelle loro ricerche; o alla perdita,
„ che fatta abbiamo di quello che v' è
„ di più ricercato, e di più esatto nel-
„ le loro istorie. "

Bossuet.

In *se la maggior parte de' Greci, e de' Latini*, che --------- il congiuntivo *che* sembra dapprima riferirsi, tanto a' Greci, come a' Latini. Nondimeno *seguiti gli anno* fa subito vedere, che lo scrittore non vuole, che si riferisca a' Greci. Ma presentemente non si tratta, che di osservar le parole, che non sono al loro luogo. Mi pare adunque, che in vece di *se non assegnano alcun posto a quel gran regno tra* ----- dir si dovesse, *se non assegnano* a quel gran regno alcun *posto tra* ------ e che in luogo, *se non vediam nulla nell' opere loro di que' famosi Re* ----- convenisse, *se nell' opere loro non vediam quasi nulla di que'* ----- imperocchè la connessione dell' idee richiede, che *tra* segua immediatamente *posto*, e che di *que' famosi Re* segua immediatamente *quasi nulla*

la „ Scrisse di sua propia mano sopra
„ due tavole, che diede a Mosè sulla
„ sommità del monte Sinai, il fonda-
„ mento di questa legge, cioè a dire,
„ il decalogo. " *Bossuet*.

Una trasposizione riavvicinato avrebbe il verbo al suo oggetto, e la connessione dell'idee stata sarebbe maggiore, se Bossuet detto avesse: " sopra
„ due tavole, che diede a Mosè sulla
„ sommità del monte Sinai. "

Ma siccome non siam sempre certi di aver ragione, quando s'imprendiamo a correggere Bossuet, guastiamo uno de' suoi periodi trasponendo soltanto alcune parole.

„ Gloria, ricchezza, nobiltà, poten-
„ za, non sono che nomi per gli uomini
„ del mondo; per noi, se seguiam Dio,
„ saranno cose: per contrario la pover-
„ tà, la vergogna, la morte sono cose
„ troppo effettive, troppo reali per essi;
„ per noi sono solamente nomi. *Bossuet*.

Questo periodo non avrebbe la stessa grazia e venustà, se scriveste:

„ Gloria, ricchezza, nobiltà, e po-
„ tenza non sono che nomi per le per-
„ sone del mondo; se seguiam Dio, sa-
„ ranno cose per noi: al contrario, la
„ povertà, la vergogna, la morte sono

„ cose troppo effettive, e troppo reali
„ per essi, sono solamente nomi per
„ noi. "

Io non ho tuttavia fatto altro che trasporre *per noi* alla fine di ciascun membro. Voi vedete adunque, che lasciando queste due parole nel luogo dove Bossuet le ha collocate, le idee ne sono meglio connesse; e ciò dee servirvi di regola in tutti que' casi, dove avete ad indicare delle opposizioni.

Despreaux ha detto: *quello, che si concepisce bene, si enuncia chiaramente*: è questa una massima, che si ripete molto: nondimeno veduto avete delle frasi, dove lo scrittore concepisce bene ciò, che vuol dire, benchè si esprima in una maniera oscura, o per lo meno imbrogliata. Così avvenir deve: imperocchè altro si è concepir chiaramente il suo pensiero, ed altro esprimerlo con l'istessa chiarezza. In un caso tutte l'idee si presentano ad un tempo allo spirito, in un altro devonò successivamente mostrarsi, e comparire.

Per iscriver bene, non basta adunque concepir bene: bisogna imparar ancora ordine, nel quale comunicar dovete l'una dopo l'altra dell' idee, che tutte insieme vedete. Avvezzatevi di buon'ora a

con-

concepir con nettezza, e rendetevi nel medesimo tempo famigliare il principio della maggior connessione.

CAPO X.

Delle costruzioni ellittiche.

NOn trattasi quì solamente dell'elissi, che sono di un uso generale, e delle quali favellato abbiamo nella Gramatica; trattasi ancora di quelle che sono più rare, e che i buoni scrittori si prendono la libertà di usare, per dare maggior vivacità al discorso.

Noi vorremmo dare alle nostre espressioni la rapidità de' nostri pensieri. Quindi lo stile non solo esser deve libero e sgombro da ogni superfluità; dev' essere ancora disimpacciato da tutto quello, che agevolmente si supplisce: quanto men di parole s' impiegano, tanto più connesse sono l' idee. Una donna incostante è quella, che non ama „ più; una leggiera quella, che già ama „ un altro; una volubile quella, che non „ sa, s' ella ami, nè quello ch' ella ami: „ un' indifferente quella, che non ama „ nulla. " *La Bruyere.*

L'ommissione del verbo rende quì lo stile più vivo.

„ S' io sposo, Erma, una donna ava-
„ ra, ella non mi rovinerà; se una gio-
„ catrice, potrà arricchirsi; se una let-
„ terata, potrà istruirmi; se una con-
„ tegnosa, non sarà furiosa e collerica,
„ se una furiosa e collerica, eserciterà
„ la mia pazienza; se una civetta,
„ vorrà piacermi; se una galante, lo
„ sarà forse fino ad amarmi; se una di-
„ vota, rispondete, Erma, che debbo
„ io attendere da quella, che vuole in-
„ gannar Dio, e che inganna se mede-
„ sima? "

Il La Bruyere sembra amare questa forma di dire, e ne fa spesso uso; ma farebbe ancora meglio sopprimendo i *se*, e dicendo, " se io sposo, Erma, una
„ donna avara, ella non mi rovinerà;
„ una giocatrice, potrà arricchirsi; una
„ letterata, ecc.

Voi vedete, che trattasi di una falsa divota. " Io accetterei le offerte
„ di Dario, se fossi Alessandro; ed
„ io pure, se fossi Parmenione. " Supplite nel secondo membro, *io le accetterei.*

Alle volte si sottointende con una negazione un verbo, ch'è stato affermativamente adoperato. „ V'era

„ V' era tutto a temere dal furore di
„ Annibale, e nulla a temere dalla mo-
„ derazione di Fabio." *S. Euvremont.*
Supplite non vi era nulla. Altre volte si sottointende senza negazione un verbo, ch' è stato negativamente preso.

„ La frugalità de' Romani non era
„ uno scemamento delle cose superflue, o
„ una volontaria astinenza dalle dilet-
„ tevoli: ma un materiale, e grossola-
„ no uso di ciò, che aveasi tra le ma-
„ ni. *S. Euvremont.*

Supplite *era*; sottointeso ancora *cose* davanti *a dilettevoli.*

Finalmente si sottintendono delle parole, che non sono state enunciate.

—— aussitôt aimés qu' amoureux
On ne vous force point à repondre des larmes. Deshouliers.

„ —— Amati tosto che amanti
„ Non vi si costrigne a sparger la-
grime."

Il primo verso è ellittico; siccome siete amati, subito che siete amanti.

Madama di Sevigné scrive a sua figlia. " Io ve ne prego, non diam d' ora
„ innanzi all' assenza l' onore di aver
„ rimessa tra noi una perfetta intelli-
„ genza, e dal canto mio la persua-
„ sione della tenerezza vostra per me."

Questa costruzione è assai chiara, e per conseguenza è buona. Nondimeno i gramatici chiederanno, *che cosa è aver rimesso dal canto mio la persuasione della tenerezza vostra per me?* E condaneranno questa forma di dire, perchè non ne ritrovano esempio. Badando più alle parole che a' pensieri, disapprovano l' ellissi anche allora che sembrano riavvicinare delle parole, che non si sono ancora insieme vedute. Ma siete persuaso, che una frase chiara, viva, e precisa è buona, quand'anche la lingua non porgesse alcun mezzo per riempiere l' ellissi. Questi gramatici sanno, se una cosa è stata, o no, detta; ma sembrano ignorare, che quello, che non è stato detto, può dirsi. Assoggettati a regole, che non sanno determinare; e bene spesso in contraddizione con loro medesimi, veggono da un giorno all'altro la buona riuscita delle forme di dire contro delle quali an fatto querela e doglianza, e ricevono finalmente la legge dell' uso, cui chiamano capricciosa, e bizzarra. Tuttavia l' uso non ha sì poco fondamento nella ragione, com'essi pretendono; egli si stabilisce e si rafferma conforme a quello, che si sente, e il sentimento è assai più sicuro

che

che non sono le regole de' gramatici. Se Racine avesse sempre ascoltate tali censure, arricchita non avrebbe la lingua di molte nuove forme di dire. Egli da detto:

Je t'aimois inconstant, qu'aurois-je fait fidele?

„ Io ti amava incostante, che avrei
„ io fatto fedele? "

E un valente gramatico osserva, che questa ellissi è troppo forte e gagliarda. Confessa nondimeno, che si può perdonarla ad un poeta dell'età di Racine, ma non consiglierebbe ad un giovane, di avventurare una simile forma di parlare; come se si dovesse avere invecchiato per iscriver bene.

Ecco un'ellissi ancora più irregolare.

Le crime fait la honte, & non pas l'échafaud.

„ Il delitto fa l'infamia, e non il patibolo. "

Un gramatico, che volesse scriver meglio, scriverebbe malissimo: la precisione dee ricercarsi ogni volta che la connessione dell'idee fa sfuggire gli equivoci a' quali la forma del discorso sembra dare occasione. In fatti, tutte le disposizioni di parole sono subordinate

a questa connessione, e quando una parola è inutlie, convien sopprimerla.

Il Signore di Valincour ha criticato nella principessa di Cleves questa frase: "
„ ella vantava ad Estouville, l'occultare la loro intelligenza; " nondimeno lo spirito indovina di leggieri, che le parole sottointese sono la cura, ch' ella prendeva.

„ Egli mi ha fatto fare molti complimenti, e che senza che i suoi cavalli fossero assai affaticati, sarebbe venuto a visitarmi, ed io senza che ne abbia. "

Scorgesi, che Madama di Sevigné scherza sopra *senza che*, ch'è una cattiva espressione; e la forma ellittica, ch'ella impiega, non è men buona, che piacevole.

„ E' un fallo contro la pulitezza lodare immediatamente in presenza di quelli, che fate cantare, o suonare un istrumento, qualche altro, che ha gli istessi talenti, come davanti a quelli, che vi leggono de' versi, un altro poeta. " *La Bruyere.*

Questa costruzione è imbrogliata, perchè lodare è lontano dal suo oggetto, *un qualche altro*: e ciò fa, che sembri mal.

mal a proposito sottointeso *davanti* un altro poeta.

Osserverete, che l'ellissi non soffrono difficoltà quando non si sottintendono, se non le parole, che sono già state adoperate.

„ Cornelio era affabile, e dolce, buon
„ padre, buon marito, buon parente,
„ affettuoso, e pieno di amicizia. Ave-
„ va l'anima altiera, e indipendente,
„ niuna astuzia, niun artifizio: il che
„ lo ha renduto attissimo a dipingere
„ la romana virtù e pochissimo atto a
„ fare la sua fortuna. *Fontenelle*.

Ecco tre pensieri di Pascal, dove osserverete la stessa formola ellittica.

„ Il finito si annienta in presenza
„ dell'infinito: così il nostro spirito di-
„ nanzi a Dio, così la nostra giustizia
„ dinanzi alla giustizia divina. "

„ E' ugualmente pericoloso all'uomo
„ conoscer Dio senza conoscer la sua mi-
„ seria, e conoscere la sua miseria sen-
„ za conoscer Dio. "

„ Quando tutto ugualmente si muove,
„ nulla si muove in apparenza, come in
„ un vascello. Quando tutti vanno verso
„ il disordine, pare che niuno ci vada;
„ chi si ferma fa osservare il movimento

„ impetuoso degli altri come un punto
„ fisso. "

Dicono i Gramatici, che l'ellissi esser deve approvata dall'uso: ma basta, che lo sia dalla ragione. Potete farvi lecite queste tali forme di dire, ogni volta che le parole sottintese agevolmente si suppliranno. Non chiedete, se un' espressione è usitata; ma considerate, se l'analogia permette, che ce ne serviamo. Saprete un giorno, che il latino è assai più ellittico che non è il francese, e ne conoscerete facilmente la ragione.

CAPO XI.

Delle anfibologie.

Le anfibologie sono cagionate da' pronomi *egli*, *lo*, *la* ecc., dagli addiettivi possessivi *suo*, *sua* ecc., e da' nomi, che non sono nel luogo, che indica, ed assegna la connessione dell'idee.

„ Samuele offerse il suo olocausto a
„ Dio, e gli fu tanto grato, che scagliò
„ nell'istesso momento grandissimi ful-
„ mini contra i Filistei. "

La relazione di questi pronomi non è chiara e manifesta.

Bou-

Bouhours vuol correggere questa costruzione, e la corregge male. Samuele, dic'egli, offerse il suo olocausto a Dio; e questo sacrifizio gli fu così grato, che scagliò ecc.

Voi vedete, che l'anfibologia sempre sussiste: imperciocchè per la costruzione *questo sacrifizio* si riferisce a Samuele. Avrebbesi potuto dire, *Samuele offerse il suo olocausto*, *e Iddio lo gradì tanto*, che ecc.

Il principio della maggior connessione dell'idee v'insegnerà come si possono sfuggire questi difetti: basterà fare delle osservazioni sopra alcuni esempi.

„ Il re fece venire il maresciallo; „ egli gli disse. " *Egli* è evidentemente il re, e *gli* il maresciallo. Ora, voi osserverete, che, nella seconda proposizione, i pronomi seguono la stessa subordinazione che data avete a'nomi nella prima. Se *fece venire* è subordinato a re, *disse* lo è a *egli*; se il *maresciallo* è subordinato a *fece venire*, *gli* lo è a *disse*. La regola è adunque, in tal caso, di conservare questa subordinazione. Moltiplichiamo i nomi, e i pronomi; vedremo confermarsi questo principio.

„ Il conte disse al re, che il ma-

 „ re-

,, resciallo voleva attaccar l'inimico; e
,, lo assicurò, che lo avrebbe sforzato
,, ne' trinceramenti.

Non v'è equivoco in questo periodo, benchè il primo membro contenga quattro nomi. La subordinazione è esatta, perchè i pronomi di una proposizione si rapportano a' nomi di una proposizione del medesimo genere: imperciocchè la relazione si fa dalla principale alla principale, e dalla subordinata alla subordinata. *Egli l'assicurò* è la principale del secondo membro, e i pronomi si riferiscono alla principale del primo; *egli* a *conte*, *lo* a *re*: Parimenti, *che lo avrebbe sforzato* è la subordinata del secondo membro, e i pronomi si riferiscono alla subordinata del primo: *egli* a *maresciallo*, *lo* a *nemico*.

Ma non tutti i periodi anno questa simmetria: imperocchè uno de' membri può avere due proposizioni, mentre l'altro non ne avrà che una. *Il maresciallo vide*, *che il nemico voleva attaccarci*, *lo prevenne*. Tuttavia la subordinazione indica ancora manifestamente la relazione, *egli* è per *il nemico*, perchè questo nome appartiene alla frase subordinata.

Ecco adunque la regola generale: ogni vol-

volta che nel primo membro di un periodo, vi sono de' nomi subordinati, i pronomi devono seguire nel secondo il medesimo ordine di subordinazione.

In ogni altro caso la regola sarà di rapportare il pronome subordinato al primo nome, che sarà presentato nel discorso. " Il conte era lontano alcune
" leghe: il maresciallo seppe, che il
" nemico voleva attaccarlo; *cioè a di-*
" *re, attaccare il conte.* Si aveva appe-
" na affidata questa piazza al conte, che
" il maresciallo seppe, che il nemico
" voleva attaccarla. *Vale a dire attac-*
car questa piazza. "

Ora poichè nel primo esempio il pronome si riferisce a *conte*, e *a questa piazza* nel secondo; si riferisce adunque in un tal caso al nome, ch'è stato enunciato il primo. Per conseguenza si rapporterebbe *a maresciallo*, se il discorso incominciasse da questa frase: *il maresciallo seppe, che il nemico voleva attaccarlo.* Voi vedete adunque, che quando non vi è subordinazione di nomi, il pronome subordinato tien sempre il luogo del nome, ch'è stato il primo enunciato.

Dico, *il pronome subordinato*: imperocchè quando un pronome è il sogget-

to

to di una proposizione, si riferisce sempre all'ultimo nome. *Il conte era lontano alcune leghe, il maresciallo disse, che volea raggiugnerlo.* **Egli** soggetto della proposizione, è manifestamente per *il maresciallo*, come *lo*, pronome subordinato, è per *il conte*.

Questo soldato crede, ch'egli sia l'uomo, che voi ricercate, è una frase corretta nel caso, che il soldato parlasse egli stesso: in ogni altro caso converrebbe dire *crede, che questo sia l'uomo*.

Questi esempj vi fanno conoscere, che le regole variano secondo i casi: ma sovvengavi, che ve n'ha una, che mai non varia: e questa si è il principio della maggior connessione dell'idee. Quando vi sarete renduto famigliare questo principio vi sarà permesso di dimenticarvi tutte le regole particolari.

Una conseguenza delle precedenti osservazioni si è, che in una serie di proposizioni, lo stesso pronome non può riferirsi ad un medesimo nome, se non in quanto che è sempre nella medesima subordinazione. Voi scriverete chiaramente, se direte: " il vo-
" stro amico ha incontrato l'uomo che
" s'è procurata questa briga: egli gli
" ha detto, che sapeva da buona parte,
" che

„ che si minacciava di arrestarlo, e che
„ aveva ancora udito dire, ch'egli sareb-
„ be trattato come reo di Stato: „ *egli* è
per *vostro amico*, come *lo* è per l'*uomo*,
che s'è procurata questa briga, ec. e la
subordinazione è assai bene osservata;
se distruggeste questa subordinazione,
il discorso sarebbe intieramente oscuro,
ed ambiguo " il vostro amico ha in-
„ contrato l'uomo, che si è procurata
„ questa briga, egli gli ha detto, che sa-
„ va da buona parte, ch'egli era mi-
„ nacciato di essere arrestato, e ch'
„ egli aveva ancora udito dire, ch'
„ egli sarebbe trattato come reo di
„ stato. " Non si scorge più chiara-
mente il rapporto di tutti questi *egli*,
e il lettore è costretto ad indovinare
quali sieno quelli, che tengono il luo-
go di *vostro amico*, e quelli, che ten-
gono quello dell'*uomo*, *che s'è procura-
ta questa briga*.

Ci serviamo ancora del genere, e
del numero per indicare il rapporto de'
pronomi; ma non si deve per questo
negligere la subordinazione dell'idee.
Parigi era rinchiuso in un'isola, *egli
non si stendeva oltre la Città.* *Egli* si-
gnifica Parigi, e questa costruzione è
corretta, perchè il rapporto è tutto ad

un

un tempo renduto chiaro e manifesto dal genere, e dalla subordinazione: imperocchè *egli* è soggetto della seconda proposizione, come *Parigi* lo è della prima. Se si dicesse: *Parigi era rinchiuso in un' Isola*, *ella* ------ il genere farebbe riportare il pronome *ella* a *isola*: ma questa costruzione offenderebbe la subordinazione dell' idee.

Quindi, quando l' Abate di Vertot dice: *Roma*, *fabbricata sopra un fondo straniero*, *non aveva che un territorio assai ristretto*, *si pretende*, *ch' egli* --- la costruzione non patisce equivoco, perchè il rapporto del pronome *egli* a *territorio* è indicato dal genere: sarebbe migliore se fosse ancora indicato dalla subordinazione. In fatti sostituendo *Parigi* a *Roma*, *egli* non si riferirebbe più a *territorio*, ma a *Parigi*.

Tutto quello che l' occhio può vedere, dice l' Abbate du Bos, *si ritrova in un quadro come nella natura*: ella ----- il genere del pronome non lascia, che qui si prenda errore. Ma se all' *occhio* si sostituisce *la vista*, la frase diventerebbe equivoca. Questo scrittore non ha adunque seguita la subordinazione dell' idee.

E' lo stesso del numero, che del genere: egli non può far a meno di con-

fra-

formarsi alle regole, che date abbiamo: *i Romani non aveano che un territorio assai ristretto, essi lo avevano conquistato*, deve esser preferito *a i Romani non aveano che un territorio assai ristretto, egli era stato conquistato*. Imperocchè nella seconda costruzione, il solo numero costrigne a riportare il pronome *egli* al territorio.

L'ordine dell'idee lo farebbe all'opposto riportare al nome, se questo nome fosse egli pure nel singolare. Per comprender ciò, non si avrebbe che a dire, *Parigi non aveva che un territorio assai ristretto, egli* ——— imperciocchè allora il pronome si riferirebbe manifestamente a *Parigi*.

E' una conseguenza delle regole, ch'esposte abbiamo, che un pronome deve di rado riferirsi ad un nome di una proposizione incidente: imperocchè la proprietà di questa spezie di proposizione si è, di non trarre a se l'attenzione, se non di passaggio; cosicchè lo spirito si trasporta sempre sopra uno de' nomi, che la precedono, e dal quale egli è preoccupato. Alcuni esempj renderanno chiara e manifesta la cosa.

„ Telemaco, che si era troppo prontamente abbandonato all'allegrezza di

„ esse-

„ essere così ben trattato da Calisso ,
„ riconobbe la saviezza de' consigli ,
„ che Mentore gli aveva poc' anzi da-
„ ti . *Fenelon*.

Calisso appartiene alla proposizione incidente. Per conseguenza lo spirito non vi si trattiene, e ritorna a Telemaco, al quale riporta il pronome *gli*. Questa frase è adunque ben costruita.

„ Un autor serio non è obbligato a
„ riempiere il suo spirito di tutte le
„ inette e frivole applicazioni, che
„ possono farsi per conto di alcune par-
„ ti delle sue opere, e ancora meno a
„ sopprimerle. "

Il La Bruyere fa qui una costruzione sforzata, riportando il pronome *le* ad *alcune parti* (*) imperocchè, se il senso

---

(*) *Ho qui usata nella traduzione la parola* parti, *invece di luoghi, come ha il testo Francese* (endroits) *per conservare l' anfibologia, e l' equivoco, che nasce dal pronome*, le *che può riportarsi tanto ad* applicazioni, *come a* parti. *Se avessi detto* luoghi, *avrei dovuto usare del pronome* li, *e dire* sopprimerli *invece di* sopprimerle, *e allora sarebbe stata tolta l' anfibologia. Nel testo Francese, intanto ella si conserva, perchè il pronome* les *serve tanto al masculino come al femminino*.

so potesse permetterlo, si riporterebbe ad *inette applicazioni*.

Questa regola, che il pronome si riferisce all'idea, da cui lo spirito è preoccupato, ha dato luogo ad alcune eleganti forme di dire.

„ Quando il popolo Ebreo entrò nel-
„ la Terra promessa, tutto celebrava
„ quivi i loro antenati " *Bossuet*.

Suoi sarebbe stato più connesso con *popolo*; *i loro* lo è più con l'idea, di cui è ripieno lo spirito; e per questa ragione ha dovuto essere preferito.

„ Una donna infedele, s'ella è co-
„ nosciuta per tale dalla persona inte-
„ ressata, non è che infedele; s'egli
„ la crede fedele, ella è perfida " *La Brujere*.

Egli va benissimo, perchè non è la parola *persona* quella, che resta nello spirito; ma l'idea *uomo*, il *marito*.

Per la stessa ragione dirassi. *Questa truppa di maschere correva le vie*; *io gli ho veduti*; e sarà così meglio detto, che non è, *l' ho veduta*.

„ Madama la Dolfina andò a passa-
„ re il dopo pranzo a casa di madama
„ di Cleves. Il Sig. Nemours non man-
„ cò di trovarvisi: egli non lasciava
„ sfuggire alcuna occasione di veder Ma-

da-

„ dama di Cleves, senza lasciar nondi-
„ meno apparire, ch'egli le ricercas-
„ se " che cosa vuol dire *le* in plurale con *alcuna occasione* nel singolare,
dice il Sig. di Valincour? Ma questa censura non ha fondamento. Quando si dice; *egli non lasciava sfuggire alcuna occasione*, lo spirito necessariamente si rappresenta, che ve n'ha molte; ora, il pronome *le* si costruisce con questa idea di moltitudine. Il Sig. di Valincour propone di correggere questo supposto errore: *senza far apparire ch' egli cercasse l'occasione di vedere Madama di Cleves, non ne lasciava tuttavia sfuggire alcuna*. Ma questa frase non ha la stessa grazia e leggiadria, che ha quella, ch' egli condanna. Inoltre l' ordine dell'idee richiedeva, ch'*egli non lasciava sfuggire alcuna occasione* venisse immediatamente dopo, *egli non mancò di trovarsi*.

„ Io ho avuta questa consolazione
„ nelle mie afflizioni, che una quanti-
„ tà infinita di persone qualificate si so-
„ no prese la cura di dimostrarmi il
„ dispiacere, ch' essi n' anno avuto. "
Essi, dice Vaugelas, è più elegante ch' *esse*. Ma io credo, che questo esempio sia scelto male: essendo le persone

di.

di ambidue i sessi, non v'ha alcuna ragione, che determini a preferire il genere mascolino.

Questo esempio è affatto diverso da quello, che si ha somministrato il la Brujere: e sembrami ch'*esse* sarebbe meglio detto.

Non devo, Monsignore, scordarmi di farvi osservare, che allontanandosi dalla subordinazione, se ne connettono meglio talvolta l'idee. Direte: *egli ama questa donna: ella non lo ama*; piuttosto *ch'egli ama questa donna; ma egli non n'è amato*.

Questo rovesciamento ha buon garbo, ogni volta che i membri di un periodo esprimono dell'idee, che sono in opposizione. Ciò vi fa vedere, che le regole particolari non sono mai bastanti, e che bisogna sempre ritornare al principio della connessione dell'idee, che può solo illuminarvi in tutti i casi.

Aggiugnerò ancora, che dovreste sacrificar tutto a queste regole, se non poteste seguirle, se non allungando il vostro discorso: imperocchè nulla meglio connette quanto la precisione. Ma alle volte si diventa diffuso per non osservarle. *Il genio*, dice l'Abate du Bos, *si manifesta presto ne' giovani, che ne*

an-

anno: danno a conoscere, che anno un genio in un tempo, che non sanno ancora la pratica della loro arte. Stato sarebbe più breve, e più corretto il dire: *il genio si manifesta presto ne' giovani, che ne anno: egli si fa conoscere in un tempo ec.* Vediamo alcuni altri esempi.

,, Io ho letto tutto quello, che s'è
,, fatto di migliore nella nostra lingua,
,, dacchè voi ne avete intrapreso la ri-
,, forma, io l'ho studiata ne' più famo-
,, si scrittori. " *Bouhours.*

L'Abate di Belegarde biasima a ragione il padre *Bouhours* di aver riportato il pronome a *lingua*; ma ancor egli s' inganna quando dice, che si riporta a riforma, perchè questo è l'ultimo nome: imperocchè questa regola esser non può meno esatta.

Fermandosi al senso, che importa il nome *studiato*, è manifesto, che il pronome non può essere impiegato, che per la parola *lingua*. Ma quando si ha riguardato piuttosto alla costruzione, che al senso, si riferisce naturalmente *a tutto quello che s'è fatto di migliore.* Ne resterà ognuno convinto, se dicasi: *io ho letto tutto quello, che s'è fatto di migliore nella lingua*, dacchè

voi

voi ne avete intrapreso *la riforma*: *io l'ho raccolto*.

Cesare volle primieramente superare Pompeo, le immense ricchezze di Crasso gli fecero credere, ch' egli ------ Se vi fermate quì, riporterete *gli*, ed *egli* a Cesare nel vostro spirito preoccupato. Ma quando leggete, *gli fecero credere, ch' egli potrebbe dividere la gloria di questi due grand' uomini*, il senso vi obbliga a riportare questi pronomi a *Crasso*. Questa costruzione di Bossuet è adunque viziosa. Eccone due, che potrebbero scusarsi in grazia della precisione,

„ Un commercio debole e languente
„ era tutto intiero tra le mani di mer-
„ catanti stranieri che l'ignoranza, e
„ la pigrizia delle genti del paese in-
„ vitavano anche ditroppo ad ingannar-
„ le. " *Fontenelle.*

„ E' da stupire a quanti libri medio-
„ cri, e quasi sconosciuti, egli avesse
„ fatta la grazia di leggere " *Fontenelle.*

Un' ultima osservazione sopra questi pronomi si è, che non debbono mai essere adoperati per un nome, ch' è stato indeterminatamente preso. Siccome sono originalmente nella classe di quegli addiettivi, che chiamati abbiamo

ar-

articoli: così devono sempre riferirsi a nomi determinati.

Non dite adunque con il la Bruyere: *tutto è illusione*, quando passa per l'immaginazione; nè quelli, che scrivono per fantasia sono soggetti a ritoccare le loro opere; siccom'ella non è sempre stabile, e ferma ------- *egli* non può riferirsi a *tutto*, nè *ella* a *fantasia*, ec. Malgrado alla riputazione, di cui gode questo scrittore, v'è molta negligenza nel suo stile.

Non vi parlerò di alcuni scrittori, che non sanno sfuggire le anfibologie, se non ripetendo i nomi: conoscete, che questo è il vero mezzo di rendere il discorso snervato e pesante.

L'uso de' pronomi *vi*, *ci*, e *ne* non patisce difficoltà.

Vi o *ci* fa le veci di un nome, che fosse preceduto dalla preposizione *a*, o *in*; *vi penso*, a voi; *noi vi siamo*, in estate; nella casa, *io ci vado*, a Roma o in Inghilterra.

Ne si sostituisce ad un nome, che fosse stato preceduto dalla preposizione *di*; ed allora sarebbe male servirsi di un'altro pronome: *è d'uopo ancora che si faccia a meno di vestiti*, *e di cibo*; *è di somministrargli alla sua famiglia*.

La

La Bruyere dir doveva, e *di somministrarne*.

„ Questo stile mostra, che Quinault
„ aveva un genio particolare: ma quel-
„ li che non possono far altro che ri-
„ petere queste espressioni, ne manca-
„ no ". *l' Abate du Bos*.

Questo *ne* non può riferirsi a *genio particolare*. Avrebbesi potuto dire; *Quinault aveva del genio; ma quelli*, ne *mancano che ec.*

„ Il capriccio nelle donne è assai vi-
„ cino alla bellezza, per essere il suo
„ contraveleno; e affine, ch' esse nuo-
„ cano meno agli uomini, che non ne
„ guarirebbero senza rimedio ". *La Bruyere*.

Di che non guarirebbero? Ecco una frase, dove il pronome è ben usato.

„ Chi creduto l' avrebbe? che di cias-
„ cun pezzo di animale tagliato in due,
„ tre, quattro, venti parti, ne nasces-
„ sero altrettanti animali compiuti, e
„ simili al primo? *Fontenelle*.

Siccome le regole particolari soffrono sempre dell' eccezioni, così mi resta a farvi osservare, che in una serie di frasi, i pronomi relativi ad un medesimo nome, esser possono diversamente subordinati . .

„ La nostra lingua restò sempre in
„ uno stato di rozzezza. Essa non in-
„ cominciò a ripulirsi, se non verso
„ il regno di Enrico I. Allora vi si
„ fecero de' considerabili cambiamenti:
„ s'inventarono gli articoli, che la re-
„ sero più dolce e più costante: si pro-
„ curò di darle qualche sorta di armo-
„ nia, e del numero, e benchè siavi a
„ dir tutto tra quello ch'essa era a quel
„ tempo, e quello, ch'essa è al nostro,
„ prese nondimeno fin d'allora qualche
„ cosa dell'aria, e della forma, che ve-
„ diamo in essa al presente. " *l'Ab. Mass.*
Essa, *vi*, *la*, *le* si riferiscono tutti a *nostra lingua*. Nondimeno tutte queste costruzioni sono buone: imperocchè vedete, che la connessione dell'idee vi è esattamente osservata.

Gli addiettivi *suo*, *suoi*, *loro* non son atti ad indicare esattamente i rapporti, e si richiede della destrezza per supplirvi.

Valerio andò a casa di Leandro; vi trovò suo figliuolo.

V'è quì un equivoco, che dovrebbe esser tolto via da quello, che precede; sarebbe tolto via troppo tardi, se il lettore fosse obbligato a leggere quello, che segue.

„ Si

„ Si aveva accertato Valerio, che suo
„ figliuolo era perito in un naufragio.
„ Nulladimeno vuol dubitarne; scorre
„ i porti di mare, colla speranza di sa-
„ perne qualche nuova. Giunto a Mar-
„ siglia, smonta a casa di Leandro;
„ giudicate della sua estrema allegrez-
„ za, vi ritrova suo figlio. "
Quest' è manifestamente l' allegrezza, è il figlio di Valerio.

„ Si aveva accertato Valerio, che il
„ figlio di Leandro era perito; va in
„ casa di Leandro: qual fu il suo stu-
„ pore, quando lo vide con suo figlio? "
Quest' è ancora manifestamente lo stupore di Valerio, e il figlio di Leandro.

CAPO ULTIMO.

Esempj di alcune espressioni, che rendono le costruzioni oscure, o per lo meno imbrogliate.

„ Le donne non si son elleno al con-
„ trario messe da per loro in que-
„ sto uso di non saper nulla o per la
„ debolezza della loro complessione, o
„ per la pigrizia del loro spirito, o
„ pel talento, e il genio, che anno
„ soltanto per i lavori di mano? " *La Bruyere.*

 Pel

Pel talento, *e il genio*, *che anno* forma tosto un senso assurdo, e queste maniere di dire sono da sfuggirsi.

Tous les jours de ces vers qu' a' grand bruit il recite
Il met chez lui voisins, parens, amis en fuite

„ Ogni giorno co' suoi versi, ch'egli
„ recita con romore --- Egli mette in sua
„ casa vicini, parenti, amici, in fuga.“

Egli mette co' suoi versi in sua casa in fuga per discacciar dalla sua casa co' suoi versi. La sintassi della nostra lingua non permette siffatte costruzioni.

Et ne savez vous pas que sur le mont sacré
Qui ne vole au sommet, tombe au plus bas degré?

„ E non sapete voi, che sopra il
„ monte sacro chi non vola alla cima,
„ cade al più basso gradino?

Vola alla cima sul monte, *e cade al più basso gradino sul monte*.

Et n' allez pas toujours d' une pointe frivole
Aguiser per la queue une epigramme folle. Despreaux.

„ E non vogliate sempre con una
„ frivola acutezza, aguzzar per la coda

„ un

„ un folle epigramma. “ *Aguzzar con acutezza per la coda!* (*)

„ Ecco degli esempj che Bouhours
„ trae da Vaugelas, e ne'quali egli tro-
„ va dell'eleganza. Quelle persone fa-
„ cevano tutto quel, che potevano, per
„ persuaderlo a tornarsene indietro, o
„ almeno, che separasse quella molti-
„ tudine. Gli ambasciadori chiedevano
„ la pace, e che gli piacesse.... “.

Bastava dire, *persuadere a ritornare indietro*, *o almeno a separare*. Egli è un peccare contra la maggior connessione dell'idee il dinotare in una medesima frase la medesima relazione con due diverse preposizioni. *Chiedevano la pace*, *e che gli piacesse*, non è parimenti gran fatto corretto. Il padre Bouhours avrebbe avuta molta difficoltà a render ragione dell'eleganza, ch'egli si credeva di vedere in queste forme di parlare. Osserverete l'istessa cosa nell'esempio: *egli credeva di ridurlo colla dolcezza*, *e che le sue rimostranze*.....

S'

(*) *Non ho saputo ritrovare nella nostra lingua altra parola che acutezza, ch' esprima in parte la Francese pointe; per conservare in qualche modo la figura.*

S'egli è un errore esprimere gl' istessi rapporti con differenti mezzi, sarebbe un errore ancora più grande esprimere differenti rapporti con l'istessa preposizione; non dite adunque: " l'ol-
„ traggio, che fatto mi avete di cre-
„ dermi capace di approvare, e di ral-
„ legrarmi di una così detestabile azio-
„ ne. " *Si approva* un' *azione*, e non di un' *azione*.

Sarebbe ancora male il dire, *non anno più nè affetto, nè credenza per esse*: imperocchè non si ha credenza per qualcuno, ma in qualcuno.

Bisogna sempre consultare la sintassi, e non connettere l'idee, se non co' mezzi, ch' essa somministra.

Aggiugnerò quì alcuni esempj di termini improprj, affine di avvezzarvi ad osservare e sfuggire questo difetto.

Despreaux dir volendo, che uno spirito, il quale lusinga ed adula se stesso, ignora sovente, quanto pochi talenti egli si abbia, e si accieca sopra il poco suo genio, si esprime così:

Mais souvent un esprit, qui se flatte & s' aime,
Méconnoit son génie, & s' ignore soi même.

„ Ma sovente un spirito, che si adu-
„ la,

„ la, e si ama -- Non conosce il suo ge-
„ nio, ed ignora se medesimo. "

Meconnoître, significa propriamente *non riconoscere*, ovvero anche *non voler riconoscere*. Inoltre *non riconoscere il suo genio* significherebbe ignorare quanti talenti uno si abbia, e Despreaux vuol dire: *non conosce quanto pochi egli se n'abbia*. In luogo di *se medesimo*, converrebbe dire *lui medesimo*. Può egli dirsi, *uno spirito, che non conosce il suo genio*. In fine *qui s'aime* non fu aggiunto che per rimare con *soi même*.

Per dir „ variate *il vostro stile, se meritar volete gli applausi del pubblico*, egli si serve di questo modo di locuzione:

Voulez vous du public meriter les amours?
Sans cesse en écrivant variez vos discours.

„ Volete voi meritare gli amori del
„ pubblico? ---- Variate continuamen-
„ te scrivendo i vostri discorsi. "

Variare i suoi discorsi, è propriamente scrivere sopra diversi soggetti. *Gli amori* per gli applausi è ancora mal detto: *Scrivendo* è inutile, e superfluo.

Je pensai que la guerre ou la gloire

Des soins plus importans rempliroit ma memoire.
Que mes sens reprenant leur premiere vigueur,
L'amour acheveroit de sortir de mon coeur:
Mais admire avec moi le sort, dont la poursuite
Me fait courir moi même au piege, que j'evite.

„ Pensai che la guerra, o la gloria riempirebbero la mia memoria di più
„ importanti cure ---- che ripigliando i
„ *miei sensi* il loro primiero vigore ----
„ L'amor finirebbe di uscir dal mio
„ cuore. Ma ammiro meco la sorte,
„ la cui persecuzione --- Fa, che io
„ stesso men corra nella rete, ch' io
„ schivo. " Converrebbe sostituire *spirito a memoria, la mia ragione a miei sensi, persecution a poursuite; io fuggo, o voglio fuggire, a io schivo.*

Credo questi esempj bastanti: le letture, e che insieme facciamo, ci accostumeranno a discernere i termini proprj, e quelli, di cui si violenta e si sforza il significato.

L I.

LIBRO SECONDO.

Delle differenti spezie di formule o modi di dire.

IL principio della connessione dell'idee vi ha fatto conoscere, come la relazione delle parole può essere renduta chiara e manifesta; come si possa sfuggire ogni equivoco, ed ogni oscurità. Ecco, Monsignore, l'incominciamento dell' arte, ci resta ad innalzare sopra il medesimo principio un sistema, di cui tutte le parti si dispieghino a' vostri occhj, e si distribuiscano con ordine. Voi non acquisterete vere cognizioni, se non in quanto, che seguirete questo metodo: le arti e le scienze sono edifizj, che rovinano, se non sono piantati e stabiliti sopra saldi fondamenti.

Ogni pensiero ha le sue proporzioni, e i suoi ornamenti: quando è collocato nel suo vero lume, lo sviluppo ne forma tutta la grazia e la venustà. Per iscrivere con eleganza, bisogna adunque conoscere l'idee accessorie, che modificar devono l'idee principali, e saper scegliere le forme di dire atte ed acconcie ad esprimere un pensiero con tutte le sue modificazioni.

CAPO I.

Degli accessorj atti a sviluppare e spiegare un pensiero.

Vi sono degli spiriti troppo limitati e ristretti anche per i loro proprj pensierj: si fermano sopra ciascuna idea, insistono, e stanno sopra ad ogni parola: incapaci di vedere le modificazioni, che ne collegano insieme tutte le parti, incominciano una frase, senza sapere ciò, che si vogliano dire, e la finiscono senza ricordarsi di quello, ch' anno detto. Per contrario uno spirito, ch' ha dell' ampiezza e della precisione, abbraccia i suoi pensieri, gli vede dispiegarsi e sviluppparsi da per se, e gli presenta nelle loro vere proporzioni: ne avete veduto già degli esempj.

Tre cose sono essenziali ad una proposizione. Il soggetto, e l' attributo, e il verbo. Ma ciascuna di esse può esser modificata, e le modificazioni, con cui si accompagna, si chiamano *accessorj*, parola, che viene da *accedere*, *accostarsi*, *e unirsi a*.

Tolti via gli accessorj, la proposizione sussisterebbe ancora: sono queste idee

idee, che non sono assolutamente necessarie al fondo, e alla sostanza del pensiero, e che non servono, se non a svilupparlo. *Un principe, che ama la verità, e che vuole correggersi, non deve ascoltare gli adulatori*: il senso e la verità di questa proposizione non dipendono dagli accessorj, ch'io ho aggiunti al soggetto; è da essi soltanto più sviluppata e spiegata; imperocchè *che ama la verità, e che vuole correggersi*, fa vedere perchè un principe non deve ascoltare gli adulatori.

Ora, la scelta degli accessorj non è una cosa indifferente; imperocchè quando io fo una proposizione, paragono due termini, vale a dire, il soggetto, e l'attributo: li considero adunque sotto il rapporto, che anno l'uno all'altro, e non devo per conseguenza aggiugner nulla, che non contribuisca a rendere questo rapporto più manifesto, o più spiegato. Ecco quello, che sono gli accessorj nell'esempio antecedente; dimostrano la necessità di non ascoltare gli adulatori.

Se per sostituirne degli altri, io dicessi: *un principe, ch'è incapace di applicazione, e che teme di essere contrariato nelle sue frivole inclinazioni,*

non deve ascoltare gli adulatori: farei una proposizione poco ragionevole, ed anche ridicola. Imperocchè essere incapace di applicazione, e temere di essere contrariato nelle inclinazioni, non è una ragione per non ascoltare gli adulatori. S'io volessi dunque conservare questo carattere al principe, converrebbe cangiare l'attributo della proposizione, e per conseguenza il fondo, e la sostanza del pensiero: direi, per esempio: *Un principe, ch'è incapace di applicazione, e che teme di essere contrariato nelle sue frivole inclinazioni, è fatto per essere il trastullo, e lo zimbello de' suoi adulatori.*

Quando si modifica il soggetto di una proposizione, bisogna adunque considerarlo relativamente a quello, che se ne vuole affermare: bisogna, che gli accessorj, con cui si accompagna, contribuiscano ad unirlo e congiugnerlo all'attributo: per conseguenza s'appartiene al principio della maggior connessione dell'idee l'illuminarvi sopra la scelta degli accessorj, da cui può il soggetto essere accompagnato. Come si considera il soggetto per rapporto all'attributo, così considerar si deve l'attributo per rapporto al soggetto; e tutte le modificazio-

zioni aggiunte dall' una e dall' altra parte devono cospirare a sempre più collegargli ed unirgl' insieme.

In quanto al verbo, non può essere modificato che da circostanze, ed è evidente, che la scelta delle circostanze non può essere determinata, che dal nome, e dall' attributo insieme considerati. Tutto quello, che non è congiunto all' uno e all' altro, è perlomeno superfluo: sono questi due punti fissi, conforme, a' quali deve lo scrittore terminare, e circoscrivere il suo pensiero.

Se una proposizione è composta di molti nomi, e di molti attributi, la regola sarà ancora la stessa. Non si deve mai aggiugnère, se non gli accessorj, che contribuiscono alla maggior connessione dell' idee: Questo principio è generale, e non soffre eccezione.

Spesse volte i scrittori diventano diffusi per timore di essere oscuri, ovvero oscuri per timore di esser diffusi. Ma se osservate il principio della connessione dell' idee, sfuggirete ugualmente questi due inconvenienti. Si può egli lasciar di esser chiaro, e preciso, quando si dice tutto quello, ch' è necessario alla spiegazione, e allo sviluppo di un pensiero, e non si dice nulla di più?

Ho-

Ho già detto, Monsignore, che i precetti non c'insegnano mai meglio quello, che convien fare, quanto allora che ci fanno osservare quello, che dobbiamo sfuggire. Vediamo adunque, come si possa ingannarsi nella scelta degli accessorj.

Talvolta uno scrittore si crede di modificare un pensiero, quando si ferma, ed arresta, per dire una medesima cosa in molte maniere.. Ora, egli è evidente, che queste ripetizioni imbrogliano il discorso, e pregiudicano per conseguenza allá connessione dell' idee.

Il nojoso ozio di un mortale senza studio è la più aspra fatica, ch' io conosca: se per aggiugnere delle modificazioni a *quest' ozio*, dico: *quest' ozio è quello di un uomo, ch' è ne' languori della scioperataggine, ch' è schiavo della sua vile indolenza*, vedrassi, ch' io mi fermo sopra una medesima idea, e che gli accessorj di languore, *di vile e d' indolenza* non caratterizzano *l' ozio* relativamente all' idea di fatica, ch' è l' attributo della proposizione. Deve adunpue biasimarsi Despreaux, quando dice:

Mais je ne trouve pas de fatigue si duro
Que l' ennuyeux loisir d' un mortel sans etude

Qui

Qui ne sortant jamais de sa stupidité
Soutient dans les langueurs de son oisivité
D' une lache indolence esclave volontaire
Le penible fardeau de n'avoir rien à faire.

„ Ma io non ritrovo fatica così aspra ---- quanto il nojoso ozio di
„ un mortale senza sfudio ----- che non
„ uscendo giammai dalla sua stupidezza ----- sostiene ne' languori della
„ sua scioperataggine, di una vile indolenza schiavo volontario ----- il travaglioso peso di non avere a far nulla. "

L' ultimo verso è bello, ma il poeta non vi giugne, se non molto stanco.

Gardez vous d' imiter ce rimeur furieux
Qui de ses vains ècrits lecteur harmonieux
Aborde en recitant quiconque le salue
Et poursuit de ses vers les passants dans la rue. Despreaux.

„ Guardatevi dall'imitare quel furioso rimatore ---- il quale de' vani suoi
„ scritti lettore armonioso ----- assalisce recitando chiunque lo saluta --- e per-

„ perseguita co' suoi versi i passeggieri
„ nella via. "

De' vani suoi scritti lettore armonioso, non fa che rallentare il discorso. *Nella via* è inutile, e non si trova alla fine del verso che in grazia della rima. Finalmente gli epiteti *furioso*, *vani*, *armonioso* non significano gran cosa, o per lo meno sono assai freddi. Questo pensiero non perderebbe adunque nulla, se uno si ristrignesse a dire, ec. *Guardatevi dall' imitare quel rimatore, che assalisce recitando chiunque lo saluta, e perseguita co' suoi versi i passeggieri*. Aggiungendo tutto quello, ch' io levo via, Despreaux ha voluto dipignere e sparger in fatti de' colori: ma si richiedeva del colorito, e il vero colorito consiste unicamente negli accessorj scelti bene.

Le plus sage est celui, qui ne pense point l' être,
Qui toujours pour un autre enclin vers la douceur,
Se regarde soi même en severe censeur,
Rend à tous ces defauts une exacte justice
Et fait sans se flatter le procès à son vice.

„ Il

„ Il più saggio è colui, che non pen-
„ sa di esserlo ---- che sempre per un
„ altro propenso alla dolcezza ---- ri-
„ guarda se stesso da severo censore ---
„ rende a tutti i suoi difetti un'esatta
„ giustizia ---- e fa senz' adularsi il pro-
„ cesso al suo vizio. "

Questo pensiero sarebbe meglio espresso se si levasse via il quarto verso. Quando si dice, che un uomo si riguarda da severo censore; che fa senz' adularsi il processo a' suoi vizj, si aggiugn' egli una nuova idea, dicendo, che rende un' esatta giustizia a' suoi difetti? Inoltre si dic' egli rendere giustizia a' difetti, come si dic' egli rendere giustizia alle buone qualità di alcuno?

Il bisogno di un verso, di un emistichio, o di una rima, fa assai spesso cadere i poeti in questa sorta di errori, ne troverere degli esempj nelle satire di Despreaux. Vi riporterò ancora un passo, dov' egli parla della facilità che Moliere aveva a rimare.

On diroit, quand tu veux, qu'elle te vient chercher,
Jamais au bout du vers on ne te voit broncher;
Et sans qu' un long detour t' arrête, ou t' embarrasse.

A

sieri, li prendiamo nel nostro gusto; vale a dire, nelle nostre abitudini di sentire, di vedere, e di giudicare: abitudini, che variano secondo il temperamento delle persone, la loro condizione; e la loro età. Quindi pare, che il nostro gusto non ripugni, e si opponga alle regole, se non per avere la libertà di farsene di più particolari, e di più arbitrarie. Ma se il principio della connessione dell' idee è vero, non si avrà più che a ragionare conformemente ad esso, e quando le conseguenze, che se ne trarranno, saranno giuste, le censure non potranno a meno di esserlo esse pure, per quanto severe d'altronde appariscano. Ecco Monsignore, un' osservazione, che avrete spesso bisogno di tornarvi a memoria.

Se non convien trattenersi, e fermarsi sopra un'idea, conviene ancora meno perdersi, e smarrirsi tra accessorj stranieri alla cosa.

L' idillio dev' esser semplice come una pastorella. Questo pensiero racchiude due proposizioni. *La pastorella è semplice, l' idillio dev' esserlo del pari.* Se volendo modificarle ciascuna a parte, dico, *La pastorella non si adorna che di fiori, che nascono ne' campi*, sarà que-

questa fare una scelta di accessorj, che convengono alla pastorella, e alla semplicità, che le attribuisco. L'idillio sarà ancora molto bene caratterizzato dicendo, che la sua dolcezza lusinga, titilla, risveglia, e non atterrisce e spaventa mai l'orecchio con grandi parole.

Ma sarebbe assai sconvenevole, e innopportuno l'osservare che una pastorella non si carica nè d'oro, nè di rubini, nè di diamanti, sarebbe lo stesso che se si aggiugnesse che non s'imbelletta la faccia e non porta guardinfanti. Imperciocchè tutti questi accessorj sono stranieri alla pastorella, e non anno verun rapporto all' idillio.

Sarebbe ancora male, se si dicesse, che l'idillio è umile; ma si rinfaccierebbe di non usare il termine proprio; imperocchè per esser semplice, uno non è umile. Ma se aggiugnessi, che risplende senza pompa; che non ha nulla di fastoso, che non ama l' orgoglio di un verso presontuoso, questo splendore, questa pompa, quest' orgoglio di un verso presontuoso sarebbero espressioni assai gonfie, ed ampollose per ripetere un' idea, che avrei dovuto contentarmi di esprimere con questo verso.

Et jamais de grands mots n' èpouvante l' oreille. „ E

„ E non mai atterrisçe e spaventa l'
„ orecchio con grandi parole. “

Accordo, ch'è proprietà della poesia il dipignere, ma ha ella ottenuto il suo fine ogni volta che dipigne? Lo ha ella ottenuto quando riversa e profonde le immagini senza scelta? Biasimerebbesi certamente uno scrittore in prosa, il quale, per dipignere la semplicità di una pastorella dicesse, che non frammischia all'oro lo splendere de' diamanti, che non carica il suo capo di superbi rubini. Ora, perchè un' immagine disadatta e sconvenevole in prosa, sarebb' ella convenevole e adattata in versi?

Avvi dell'occasioni nelle quali per far conoscere una cosa, bisogna far osservare quello, che non è; se si dice per esempio, *liberale senza prodigalità*, *economo senz' avarizia*: egli è perchè il passaggio dalla liberalità alla prodigalità, o dall'economia all'avarizia è assai facile, ed è molto difficile non essere che liberale, ed economo. Ma se un poeta osservasse, che un avaro non carica i suoi vestiti nè di oro, nè di rubini, nè di diamanti, per quanto bella fosse la pittura ch' egli facesse con queste parole, sarebbe condannabile in ver-

versi perchè stata lo sarebbe in prosa. Ora l'oro, i rubini, e i diamanti non sono meno stranieri ad una pastorella. Nondimeno Despreaux ha detto:

Telle qu'une bergere, au plus beau jour de fête
De superbes rubins ne charge point sa tête
Et sans mêler à l'or l'éclat des diamans
Cueille en un champ voisin ses plus beaux ornemens,
Telle, aimable en son air, mais humble dans son stile
Doit éclater sans pompe une elegante idille,
Son tour simple, e naif n'a rien de fastueux,
Et n'aime point l'orgueil d'un vers presomptueux
Il faut que sa douceur flatte, chatouille, èveille,
Et jamais de grands mots n'èpouvante l'oreille.

„ Tale che una pastorella, nel più „ bel giorno di festa di superbi rubi- „ ni non carica il suo capo --- e sen- „ za frammischiare all' oro lo splendo- „ re de' diamanti --- coglie in un cam- „ po vicino i suoi più vaghi ornamen- „ ti

„ ti —— tale amabile nel suo aspetto,
„ ma umile nel suo stile --- deve ris-
„ plendere senza pompa un elegante
„ idillio: --- la sua forma semplice,
„ naturale nulla ha di fastoso --- e non
„ ama l'orgoglio di un presontuoso ver-
„ so. Bisogna, che la sua dolcezza lu-
„ singhi, titilli, risvegli, e che non
„ ispaventi ed atterrisca mai con gran-
„ di parole l'orecchio.

E' cosa da far molto stupire che il poeta impiegato abbia parole sì grandi per dipignere un poema, dove non ve ne dev'essere. Osserverò ancora, *che nel più bel giorno di festa* è una circostanza inutile, e che il *suo aspetto*, *il suo stile*, *la sua forma* sono espressioni, che tutte dicono l'istessa cosa. Il vago, e l'indeterminato degli accessorj contribuisce ancora molto a rendere il discorso del tutto freddo. Intendo con questo le modificazioni, che non appartengono alla cosa, di cui si parla, niente più che a qualunque altra. Supponghasi, ch'io voglia modificare il soggetto di questa proposizione, *un galante condanna la scienza*; bisognerà, che gli attribuisca un carattere, che non convenga ad altri che a lui; e che anzi non gli convenga, se non relativamen-

te

te alla scienza ch' egli condanna. Ma Despreaux dice:

---- Un galant, de qui tout le me-
stier
Est de courir le jour de quartier en
quartier
Et d' aller à l' abri d' une perruque
blonde
De ses froides douceurs fatiguer tout
le monde
Condamne la science ----

„ Un galante di cui tutto il mestie-
„ re --- si è correre di contrada in con-
„ trada --- ed andarsene coperto di una
„ bionda parrucca --- a stancar tutto il
„ mondo colle sue fredde dolcezze, con-
„ danna la scienza. " . . .

Voi vedete, che una parte di questi accessorj non si conviene niente più ad un uomo galante, che ad un uomo scioperato, e che tutti insieme non anno che pochissima, o niuna relazione all' attributo della proposizione. E perciò questi versi sono assai freddi.

Sarebbe un difetto maggiore l' accoppiare insieme idee contrarie.

Si sur la foi des vents tout prêt à
s' embarquer
Il ne voit point d' ecueil qu' il ne l'
aille choquer.

„ Se

„ Se sulla fede de' venti in procinto
„ d'imbarcarsi --- Non vede scoglio,
„ contro del quale egli non vada ad
„ urtare, e a rompersi. "

La falsità di questo pensiero è manifesta, imperciocchè uno è ancora a terra, quando è in procinto d'imbarcarsi, e per conseguenza non va ad urtare e a rompersi contra li scogli.

Mais plutôt sans ce nom dont la vive lumiere
Donne un lustre èclatant à leur veine grossiere
Ils verroient leurs ècrits, honte de l' univers
Pourrir dans la poussiere à la merci des vers;
A l' ombre de tôn nom ils trouvent leur asyle
Comme on voit dans le champs un arbrisseau debile
Qui sans l' heureux appui, qui le tient attachè
Languiroit tristement sur la terre couchè.

„ Ma piuttosto senza di questo no-
„ me, la cui viva luce --- Dà un ri-
„ splendente lustro alla loro rozza ve-
„ na --- Vedrebbero gli scritti loro,
„ vergogna dell' universo --- Marcire

 „ nel-

„ nella polvere in preda de' vermi ---
„ All'ombra del tuo nome essi ritro-
„ vano il loro asilo --- Come si vede
„ ne'campi un debole arbuscello --- Che
„ senza il fortunato appoggio, che lo
„ tiene attaccato languirebbe tristamen-
„ te disteso sul suolo. "

Vi sono in questi versi molte cose, che nuocono alla connessione dell'idee. Primieramente questo nome, *la cui viva luce*, è in contraddizione con *all' ombra del tuo nome*. In secondo luogo si può bensì comprendere, che degli scritti saranno per un tempo preservati dall'obblio, per lo splendore, che ricevono da un gran nome: ma che cosa è il lustro risplendente, che dà ad una rozza vena la viva luce di un nome, all'ombra del quale degli scritti ritrovano un asilo? e come il lustro, che riceve questa vena, sarà egli, che degli scritti, che sono la vergogna dell' universo, non marciscano nella polvere? In terzo luogo, che si dica, che degli scrittori trovano un asilo all' ombra di un nome, come un debole arbuscello trova un appoggio, tutto sarebbe conforme all' ordine. Ma si può egli dire, che ritrovano un asilo, come un debole arbuscello languirebbe? Finalmen-

mente *ne' campi* è una circostanza inutile; *e come si vede* indebolisce la comparazione, imperocchè non ritrovano il loro asilo, *come si vede un arbuscello trovare*: ma come un arbuscello ritrova egli?

Ainsi que le cours des années
Se forme des jours & des nuits
Le cercle de nos destinées
Est marqué de joie & d'ennuis.
Le ciel par un ordre equitable
Rend l'un à l'autre profitable,
Et dans ces inegalités
Souvent sa sagesse supreme
Sait tirer nôtre bonheur même
Du sein de nos calamités. Rousseau.

„ Come il corso degli anni --- si
„ forma de' giorni, e delle notti --- co-
„ sì il cerchio de' nostri destini è con-
„ trassegnato di allegrezza e di noja. Il
„ cielo con un giusto ordine ---- rende
„ l'uno all' altro profittevole ---- E in
„ queste disuguaglianze ---- spesse vol-
„ te la sua suprema saviezza ---- Sa
„ trarre le nostra istessa felicità ---- dal
„ seno delle nostre sventure. "

Tutto fin quì va bene. Ma Rousseau sen cade in contraddizione, quando questo giusto ordine del cielo, questa suprema saviezza si cangia a un

 trat-

tratto in ischerzi crudeli della fortuna; imperciocchè aggiugne.

Pour quoi d'une plainte importune
Fatiguez vainement les airs?
Aux jeux cruels de la fortune
Tout est soumis dans l'univers.

„ Perchè con un' importuna querela
„ stancare in vano l'aria? Agli scherzi
„ crudeli della fortuna ---- tutto è sog-
„ getto nell' universo. "

Lo stesso poeta dice:

Heros cruels & sanguinaires
Cessez de vous énorgueillir
De ces lauriers imaginaires
Que Bellone vous fit cueillir.

„ Eroi crudeli e sanguinolenti cessa-
„ te d'insuperbirvi ---- di questi allo-
„ ri immaginarj -- che Bellona coglie-
„ re vi fece. "

Se sono immaginarj, non si sono potuti cogliere.

Despreaux parla di un fuoco, che non ha nè *senso*, nè *lettura*, e che si spegne ad ogni passo.

Et son feu depourvu de sens & de lecture.
S'eteint à chaque pas, faute de nourriture,

„ E il suo fuoco privo di senso, e
„ di lettura --- Si spegne ad ogni
„ pas-

„ passo per mancanza di alimento. "

Sembra alle volte, che uno scrittore non prevegga quello, ch' egli dirà in appresso. Il la Bruyere volendo dipingere la vanità, e il lusso degli uomini da nulla divenuti ricchi, rappresenta la bellezza, e la magnificenza di un palagio, dove Zenobia ha profuso delle ricchezze, ed aggiugne: *Dopo che vi avrete, Zenobia, posta l' ultima mano, alcuno di que' pastori, che abitano le sabbie vicine a Palmira, divenuto ricco per i pedaggj de' vostri fiumi, comprerà un giorno a danari contanti questa casa reale per abbellirla, e renderla più degna di lui, e della sua fortuna.*

Se questo scrittore non avesse detto nulla di più, il suo pensiero sarebbe assai bene spiegato e sviluppato. Certamente non era necessario per apparecchiarlo parlare delle turbolenze dell'impero di Zenobia, nè delle guerre, ch' ella sostenute avea virilmente contro di una potente nazione, nè della morte di suo marito. Imperocchè queste circostanze non contribuiscono a dare una maggior idea del palagio, ch' ella ha fabbricato. Se, al contrario, il regno di questa principessa stato fosse più pacifico, avrebbesi potuto supporre, ch' el-

la fatti avesse maggiori dispendj in fabbriche, nè sarebbe stato fuòr di proposito l'osservarlo. Sembra adunque, che il la Bruyere non prevegga quello, ch' egli dirà, quando incomincia così:

„ Nè le turbolenze, Zenobia, che
„ soggiornano nel vostro impero, nè
„ la guerra, che virilmente sostenu-
„ ta avete contra una potente nazio-
„ ne dopo la morte del re vostro spo-
„ so, punto non diminuiscono la vostra
„ magnificenza. Voi anteposte avete
„ ad ogni altra contrada le rive dell'
„ Eufrate per innalzarvi un superbo edi-
„ fizio ecc.

Si deve considerare un pensiero composto, come un quadro ben fatto, dove tutto è d'accordo. Sia che il pittore separi, o gruppi le figure, le allontani, o le riavvicini; egli le lega ed unisce tutte insieme per la parte, che prendono ad un'azione principale. Dà a ciascuna un carattere; ma questo carattere non è spiegato, se non dagli accessorj, che convengono alle circostanze. Non è mài occupato da una sola figura: lo è continuamente dall'intiero quadro, e fa un insieme, dove tutto è in un'esatta proporzione. Venghiamo a de' modelli.

„ Tu-

„ Turenna si esercitava nelle virtù civili ; “ mostrando da una parte le circostanze, in cui si esercitava nelle virtù civili, e dall' altra le qualità, che recava in questo esercizio, questo pensiero si dispiegherà, e le parti saranno perfettamente tra loro connesse. Così ha fatto Flechier. „ In allora nel dol-
„ ce riposo di una privata condizione,
„ questo principe dispogliandosi della
„ gloria, che acquistata aveva nel tempo
„ della guerra, e rinchiudendosi in una
„ società poco numerosa di alcuni scel-
„ ti amici, si esercitava senza romo-
„ re nelle civili virtù: sincero ne' suoi
„ discorsi, semplice nelle sue azioni,
„ fedele nelle sue amicizie, regolato
„ ne' suoi desiderj, grande ancora nel-
„ la minime cose. “

Voi prendereste, Monsignore, una falsa idea di Despreaux, se non giudicaste, che da' passi, che ho recati. Merita spesso di essere studiato come esemplare. Ma siccome abbiam già letto alcune delle sue opere, e ne leggeremo ancora dell'altre, non ve ne darò per ora che un esempio, che sarà da voi riconosciuto.

Trattasi di un canonico, che riposa in un buon letto:

Dans le reduit obscur d' une alcove enfoncée.
S'éleve un lit de plume a grands frais amassée.
Quatre rideaux pompeux, par un double contour
En defendent l' entrée à la clarté du jour.
Là parmi les douceurs d' un tranquille silence
Regne sur le duvet une heureuse indolence.

„ Nell' oscuro ritiro di una profon-
„ da alcova --- s' innalza un letto di
„ piuma con gran dispendio raccolta ---
„ Quattro pompose cortine, con un dop-
„ pio contorno --- ne vietano l' ingres-
„ so alla luce del giorno -- Quivi tra
„ le dolcezze di un tranquillo silen-
„ zio --- Regna sopra il guanciale una
„ beata indolenza. " Spesse volte l'idee si dispiegano, e si connettono pel contrasto: a questo modo Bossuet spiega questo pensiero. " Cartagine fu soggetta a Roma. "

„ Annibale fu battuto, e Cartagine
„ un tempo padrona di tutta l' Africa,
„ del mare mediterraneo, e di tutto
„ il commercio dell' universo, fu co-
„ stretta a soffrire il giogo, che Sci-
„ pione le impose. Il

Il la Bruyere spiega così con de' contrasti l'amore del popolo per le nuove della guerra.

„ Il popolo tranquillo nelle sue case
„ nel mezzo de' suoi, e nel seno di
„ una gran città, dove nulla eravi a
„ temere nè per i suoi beni, nè per
„ la sua vita, anela al fuoco, e al san-
„ gue, pensa unicamente a guerra, a
„ rovina, ad incendio, a strage, sof-
„ fre con impazienza, che armate, le
„ quali tengono la campagna, non s'in-
„ contrino, e s'affrontino.

Ecco quanto basta per farvi conoscere, con qual discernimento modificar si debbano le parti di un discorso. Ci resta ad esaminare il carattere delle formole, o modi di dire, di cui si può far uso.

CAPO II.

Delle formole o modi di dire, detti da' Francesi, tours (giri o torni)

VEduto avete nel primo libro, come possa esprimersi un pensiero considerato in se stesso, e senz' aver riguardo alle differenti maniere, con cui può essere modificato. Ma se que-

sto pensiero è adoperato in differenti circostanze, diventa capace di differenti accessorj; e poichè egli cangia, conviene che cangi ancora il linguaggio.

Tutta l'arte consiste per una parte nel coglierlo bene, ed abbracciarlo con tutti i suoi rapporti; e per l'altra nel ritrovare nella lingua espressioni, che possano svilupparlo, e spiegarlo con tutte le sue modificazioni.

Uno Scrittore non si contenta in un discorso di scorrere rapidamente la serie dell'idee principali. Si ferma al contrario, più o meno, sopra ciascuna; vi si aggira, per dir così, all'intorno, per cogliere i punti di veduta, sotto de' quali esse si dispiegano, e si connettono le une all'altre, ed ecco perchè le differenti espressioni, delle quali ci serviamo per rappresentarle, che dagl'Italiani si chiamano formole, o modi di dire, da' Francesi si addimandano *tours* (giri, o torni).

Non ci resta più nulla da osservare sopra gli accessorj, che sono espressi con addiettivi, avverbj, o proposizioni incidenti. Quello, che detto abbiamo, è sufficiente a far vedere come possono essere costruiti col rimanente della frase.

Esamineremo ne' capi seguenti tutti gli

gli altri mezzi di modificare una perifrasi. Alle volte si paragonano insieme due idee, e se ne fa vedere l'opposizione, o la somiglianza.

Talvolta in luogo del nome della cosa si adopra un termine figurato.

In altre occasioni si cangia l'affermazione in interrogazione, in dubbio, e reciprocamente. Sovente diamo un corpo, e un' anima agli esseri insensibili, all'idee le più astratte, e personifichiamo tutto.

Finalmente rovesciamo l'ordine delle parole.

Tali sono in generale le differenti spezie di formule, o modi di dire, di cui quì appresso tratteremo.

C A P O III.

Delle perifrasi.

La perifrasi è una circonlocuzione; un circuito di parole. Vedete adunque, che questa formola sarà viziosa, se non è a proposito, e acconciamente adoperata.

Quando si profferisce il nome di una cosa, lo spirito non si porta e rivolge più sopra una, che sopra l'altra qualità; le abbraccia tutte confusamen-

te: vede la cosa, ma non vi distingue ancora alcun determinato carattere. Al contrario discerne alcune qualità, che la distinguono, allora che al nome si sostituisce una circonlocuzione. In somma il nome mostra la cosa in una lontananza nella quale si riconosce, ma si scorge imperfettamente, e le particolarità sfuggono: la perifrasi all'opposto, la riavvicina, e ne rende i tratti più distinti e spiccati. Il nome di *Dio* per esempio non risveglia l'idea di tale, o tal altro attributo: ma la perifrasi, *quegli che ha creato il Cielo, e la terra*, rappresenta la divinità con tutta la sua intelligenza, e tutta la sua potenza. Questa medesima idea può essere caratterizzata con altrettante perifrasi quanti vi sono attributi in Dio: ma la scelta de' caratteri non è mai indifferente.

„ Quegli che regna ne' Cieli, da cui
„ dipendono tutti gl' imperj, a cui so-
„ lo si appartiene la gloria, la mae-
„ stà, l' indipendenza, è parimenti que-
„ gli, che impone la legge ai re, e
„ dà loro, quando gli piace, grandi e
„ terribili lezioni. " *Bossuet.*

Celui qui met un frein à la fureur des flots.

Sait

Sait aussi des mèchans arrêter les complots.

„ Quegli che mette un freno al fu„ rore dell' onde, sa ancora arrestare „ le trame de' malvagi. “ In questi due esempj Iddio è assai diversamente caratterizzato. Ma proviamo a cangiar le perifrasi dell' uno e dell' altro, e diciamo:

„ Quegli, che mette un freno al fu„ rore dell' onde, è quegli ancora, che „ impone la legge ai re, e che dà lo„ ro, quando gli piace, grandi e ter„ ribili lezioni. “

„ Quegli, che regna ne' Cieli, da „ cui dipendono tutti gl' imperj, a cui „ solo si appartiene la gloria, la mae„ stà, l' indipendenza, sa arrestare le „ trame de' malvagj. “

Queste perifrasi non anno più la stessa grazia e venustà: vi sembrano fredde, disadatte, e ne vedete la ragione: ed è, che il carattere attribuito a Dio non ha più molto rapporto coll' azione di questo essere: l' attributo non è bastevolmente connesso col soggetto della proposizione.

Gli oratori mediocri si perdono, e smarriscono sovente coll' indeterminato di questa sorta di perifrasi. Temono di nomi-

minare le cose, e si credono di ritrovar del sublime in circonlocuzioni prese a caso. Alle volte ancora il bisogno di alcune sillabe fa cadere in questo difetto perfino i migliori poeti: ma nulla è più atto e capace a rendere il discorso freddo, pesante, o ridicolo. Quando adunque le perifrasi non contribuiscono, e giovano a connettere l' idee, bisogna ristrignersi a nominare semplicemente le cose.

Nulla è più connesso con le proposizioni, che formiamo, quanto i sentimenti, da cui siamo in allora tocchi, e commossi. E perciò le perifrasi non sono mai tanto eleganti, quanto allora, che caratterizzando un pensiero, esprimono ancora de' sentimenti.

In vece di spiegare la metempsicosi, dicendo, che fa continuamente passar le anime per differenti corpi, Bossuet adopera delle perifrasi, le quali fanno vedere tutta l' assurdità, ch' egli ritrova in questa opinione. Si spiega così:

„ Che dirò io di quelli, che credo„ no la trasmigrazione dell' anime, che „ girar le facevano dai cieli alla ter„ ra; e poi dalla terra ai cieli; dagli „ animali negli uomini, e dagli uomi„ ni negli animali; dalla felicità alla

„ mi-

„ miseria, e dalla miseria alla felicità;
„ senza che queste rivoluzioni avesse-
„ ro mai nè termine nè un ordine cer-
„ to? " Madama di Sevignè fa veder
assai bene, ciò, ch'ella pensava del matrimonio, che il Sig. di Lauzun fu in procinto d' incontrare, quando ne scrisse così la novella.

„ Il Sig. di Lauzun sposa, colla per-
„ missione del Re madamigella ---- ma-
„ damigella, la gran madamigella, fi-
„ glia del fu *Monsieur*, madamigella
„ pronipote di Enrico IV, madamigel-
„ la di Eù, madamigella di Dombes,
„ madamigella di Montpensier, mada-
„ migella d'Orleans, madamigella cu-
„ gina -- germana del Re, madamigel-
„ la destinata al trono, madamigella,
„ il solo partito di Francia che fosse
„ degno di *Monsieur*. "

Si può dopo una perifrasi aggiugnere una seconda, una terza; e ciò sarà ottimamente fatto, purchè esprimano ciascuna degli accessorj, che rinforzino, e crescano l'uno sull'altro, e sieno tutti relativi alla cosa, e alle circostanze nelle quali si parla: l'idee con questo mezzo sempre più si connetteranno tra loro: ma all' opposto la connessione scemerà, s'infievolirà, e lo stile diventerà

rà languido e snervato, se l'ultime perifrasi anno men di forza, che le prime. Despreaux ha detto:

Tandis que libre encore
Mon corps n'est point courbé sous le faix des années.
Qu'on ne voit point mes pas sous l'age chanceler.
Et qu'il reste à la Parque encor de quoi filer.

„ Finchè libero ancora -- il mio cor-
„ po non è incurvato sotto al peso de-
„ gli anni -- che non si veggono i miei
„ passi vacillare sotto all'età -- e che
„ resta ancora alla Parca di che filare. "

Ecco tre perifrasi per dire, *finch' io non sono vecchio*. La prima è buona, perchè forma un'immagine: la seconda è una pittura più debole: la terza nulla dipinge, e non è esatta: imperocchè si può esser vecchio, benchè resti alla Parca di che filare. Inoltre *che non si veggono i miei passi vacillare* è una maniera di espressione languida e fiacca; sarebbe stato meglio dire, *ch'io non vacillo*. Finalmente *sotto all'età* è una debole ripetizione di *sotto al peso degli anni*.

La regola è adunque, che quando si vuole esprimere una medesima cosa con mol-

molte perifrasi, conviene, che le immagini sieno in una certa gradazione, che aggiungano successivamente forza le une all' altre, e che tutto quello, ch'esprimono, convenga non solamente alla cosa, di cui si parla, ma ancora a quello, che se ne dice.

Bisogna ancora consultare il carattere dell' opera, nella quale si vuol far entrare queste immagini. In un poema, per esempio, si esprimerà così il primo spuntare del giorno.

L'Aurore cependant au visage vermeil
Ouvroit dans l' orient le palais du Soleil:
La nuit en d'autres lieux portoit ses voiles sombres
Les songes voltigeans fuyoient avec les ombres. Despreaux.

,, L' Aurora frattanto col volto ver-
,, miglio -- Apriva nell'oriente il pa-
,, lagio del Sole -- La notte recava in
,, altri luoghi i foschi suoi veli -- I
,, sogni erranti sen fuggivano insieme,
,, coll'ombre. "

Questo linguaggio sarebbe freddo, e ridicolo in qualunque altro luogo.

Siccome si fa uso di una perifrasi per aggiugnere degli accessorj, così si adopera ancora per allontanare dell' idee

ingrate e spiacevoli, basse, o poco o-
neste. Ma convien avvertire di non i-
schivare alcuni termini per la sola ra-
gione, che sono nella bocca di tutti,
quando il linguaggio comune conviene
al sentimento, che si porta, e alle cir-
costanze, nelle quali ci ritroviamo, non
si deve anteporre una perifrasi, se non
in quanto che conviene ancora di van-
taggio. E' per esempio cosa assai natu-
rale, che un padre dica: *mia figlia pia-
gner dovrebbe la mia morte, e son io
che piango la sua*. Non veggo, perchè
egli temesse di servirsi della parola
piagnere. Nondimeno il padre Bouhours
loda questi versi che Maynard ha fatti
sopra questo soggetto.

Hâte ma fin que ta rigueur differe
Je hais le monde, & n'y pretends
plus rien,
Sur mon tombeau ma fille devroit faire
Ce que je fais maintenent sur le sien.

„ Affretta il mio fine, che il tuo
„ rigore prolunga -- Io odio il mondo
„ e nulla più in esso pretendo -- La
„ figlia far dovrebbe sopra la mia tom-
„ ba -- Quello che fo io adesso sopra
„ la sua: "

Questo padre affettuoso par che si
procacci il piccolo piacere di dare ad
in-

indovinare se sparge lagrime. La perifrasi non deve adoprarsi per allontanare l'idea del sentimento, e per sostituirvi un enimma. Questi versi di Maynard sono adunque di un cattivo gusto. E *nulla più in esso pretendo* è una frase, messavi non per altro che per finire il verso.

Le definizioni, e le analisi sono propriamente perifrasi, le cui proprietà si è di spiegare una cosa. *Iddio è la causa prima*: ecco una definizione: Imperciochè quindi nascono tutti gli attributi della divinità. Farete un'analisi, se dite: *Iddio è la causa prima, indipendente, sovranamente intelligente, onnipotente ecc.* Potete adunque sostituire al nome di *Dio* la sua definizione, o la sua analisi. Ma allora il vostro disegno si è unicamente di far conoscere l'idea, che vi formate; ed ottenete il vostro fine, se vi spiegate chiaramente. In quanto alle perifrasi che non sono nè definizioni, nè analisi, non dovete farne uso, se non in quanto ch'esse caratterizzano le cose, sia relativamente alle circostanze, in cui le considerate, sia relativamente a' sentimenti, da cui siete commosso. Se le adoperate sempre con que-

questo discernimento non dovete aver timore di moltiplicarle di soverchio.

CAPO IV.

Delle comparazioni.

I Raggi di luce cadono sopra i corpi, e si riflettono dagli uni sopra degl' altri. Quindi gli oggetti si rimandano scambievolmente i loro colori. Non ve n'ha alcuno, che non ne riceva delle tinte, non ve n'ha alcuno, che non ne comunichi, e niuno di essi, quando sono insieme uniti, non ha esattamente il colore, che sarebbe il suo proprio, se fossero separati e divisi.

Da questi riflessi o riverberi nasce quella degradazione di luce, che da un oggetto all' altro conduce la vista per impercettibili passaggj. I colori si meschiano senza confondersi, contrastano insieme senza durezza; si addolciscono scambievolmennè; si comunicano a vicenda dello splendore, e tutto si abbellisce ed adorna. L'arte del pittore si è di ricopiare quest' armonia.

A questo modo i nostri pensieri vicendevolmente si abbelliscono: niuno di essi è di per se quello, ch'è col soccorso di quelli, che lo precedono, e clie

che lo seguono. Avvi in certa maniera tra loro de' riverberi che portano delle tinte dall' uno sopra dell' altro; e ciascuno deve a quelli, che gli sono dappresso, tutta la bellezza del suo colorito. L' arte dello scrittore si è cogliere quest' armonia; è d' uopo, che si scorga e ravvisi nel suo stile quello, che piace in una bella pittura.

Le perifrasi, le comparazioni, e generalmente tutte le figure sono attissime a questo effetto, ma vi si richiede un gran discernimento. Qualunque si sieno le forme di dire, di cui si fa uso, la connessione dell' idee dev' esser sempre la stessa: questa connessione è la luce, le cui riflessioni devono abbellir tutto.

Non trattasi adunque di accumulare a caso le figure. S' appartiene alle circostanze indicare le modificazioni, che meritano di essere espresse, e all' immaginazione, somministrare i modi di dire, che danno un colorito vero a ciascun pensiero.

La bellezza di una comparazione dipende dalla vivacità, con cui essa dipigne: è una pittura, di cui l' insieme vuol esser veduto, e compreso ad una sola occhiata, e senza sforzo e fatica.

Bisogna adunque, che uno scrittore

veg-

vegga sempre nel medesimo tempo i due termini, ch' egli riavvicina; imperocchè non gli basta dire ciò, che conviene a ciascuno separatamente, ma deve dire ciò, che conviene a tutti e due ad una volta; nè si fermerà nemmeno sopra tutte le qualità, che appartengono ugualmente all' uno e all' altro. Si ristrignerà per contrario a quelle, che riferiscono al fine, nel quale egli le riguarda. Se non ha quest' attenzione, perderà il suo oggetto di vista.

In tal caso si può peccare nella scelta delle comparazioni, e nella maniera di svilupparle.

Il La Bruyere, per quanto a me ne sembra, ha adoperata una comparazione assai straordinaria nel suo discorso pel suo ricevimento all' Accademia Francese.

„ Richiamate, *dic' egli*, alla vostra
„ memoria (la comparazione non vi
„ sarà ingiusta) richiamate quel gran-
„ de, e primo concilio, nel quale i
„ padri, che lo componevano, si face-
„ vano ciascuno distinguere per un qual-
„ che membro mutilato, o per le cica-
„ trici, ch' erano loro rimaste da' furori
„ della persecuzione: sembravano aver
„ ricevuto dalle loro piaghe il diritto
„ di

„ di sedere in quella generale assemblea
„ della Chiesa: non eravi alcuno de'
„ vostri illustri predecessori cui non si
„ desiderasse ardentemente di vedere,
„ che non si additasse nelle piazze, che
„ non si distinguesse per qualche ope-
„ ra famosa, che procacciato gli ave-
„ va un gran nome, e che davagli gra-
„ do e posto in questa Accademia. "

Qual relazione può esservi tra i membri mutilati, le cicatrici, le piaghe de' padri della Chiesa, e le opere degli Accademici?

„ Quell'istesso dispiacere e rammarico, che avuto avrebbero Apelle e
„ Lisippo, di lasciare in alcuno de' lo-
„ ro più eccellenti lavori, l'uno de'
„ due occhj da esser recato a finimen-
„ to da un' altra mano che dalla loro,
„ egli (Luigi XIV) lo sentiva ogni
„ volta, che pensava a ritirarsi senz'
„ aggiugnere la presa di Gray a quella
„ di Dole. " *Pelisson.*

Ecco Gray e Dole, che Pelisson paragona a degli occhj. Questa comparazione è fredda, perchè tratta da troppo di lontano. Mettendo Apelle che dipigne due occhj a confronto con Luigi XIV che prende due città, questo Scrittore unisce insieme de' colori, che abbellirsi non

os-

possono per via di reflessi o riverberi, e ch'anzi al contrario riescono assai aspri e taglienti. Inoltre, null'altro vi può quì essere di comune tra Apelle e Luigi XIV, che la sensibilità. Ma non si possono paragonare insieme due cose, unicamente perchè si somigliano: conviene ancora, che quella, che vuolsi rappresentare, riceva dall'altra un colorito, che da per se non avrebbe. Ora la sensibilità di Luigi XIV, e quella di Apelle, sono, per dir così, di un istesso colore, e non possono nulla comunicarsi.

Niuna, ugualmente che una soverchia rassomiglianza, rende una comparazione fredda.

Car d'un devot souvent au chretien veritable
La distance est deux fois plus grande, a mon avis
Que du pole antarctique au detroit de Davis. Despreaux.

„ Imperciocchè spesso da un devoto
„ al vero cristiano, --- la distanza è di
„ due volte, a parer mio più grande,
„ --- che dal polo antartico allo srret-
„ to di Davis. "

Non v'ha quì immagine, che lo spirito coglier possa ed afferrare: e noi ame-

ameremmo meglio, che il poeta si fosse contentato di dire: *avvi una gran distanza da un divoto ad un cristiano.* Imperocchè questa distanza, e quella del polo antartico allo stretto di Davis non sono da paragonare insieme.

E' impossibile immaginare una qualche rassomiglianza tra la maniera, con cui l'assenza opera sopra le passioni, e quella, con cui il vento opera sopra il fuoco. E' adunque ancora una comparazione assai fredda quella, che fa il la Rochefoucault, quando dice:

„ L'assenza diminuisce le mediocri
„ passioni, ed accresce le grandi, sicco-
„ me il vento spegne le candele, ed
„ accende il fuoco. "

Il maggior abuso delle comparazioni si è, quando si riducono ad un giuoco di parole.

„ La corte è come un edifizio fabbri-
„ cato di marmo: Voglio dire, ch'è
„ composto di uomini assai duri, e as-
„ sai puliti. " *La Bruyere.*

Guardatevi, Monsignore, da scherzare giammai sopra le parole: nulla manifesta e discopre più la mancanza di giudizio.

Udirete parlare degli antichi, vi verranno citati come esemplari, ed anche

con ragione, almeno per molti rispetti. Ma conviene, che vi prevenga di buon'ora contra il pregiudizio dell'antichità, e che v'informi, che sono più di due mila anni, che i grand'ingegni dicono dell' inezie.

Platone vi servirà di esempio. Era questi un filosofo: Questa qualità già v'interessa. Ha fatta una descrizione del corpo umano che Longino, antico egli pure, ma men di Platone di molti secoli, ritrova sublime e divina. Eccola: pensate, che dovete giudicare il maggior de' Filosofi, e il maggiore de' Retori.

Platone chiama la testa una *cittadella*; dice, che *il collo è un istmo, ch' è stato collocato tra essa, e il petto*, che *le vertebre sono come de' gangheri, sopra de' quali ella gira; che la voluttà è l' esca di tutte le disavventure, che accadono agli uomini; che la lingua è il giudice de' sapori; che il cuore è la sorgente delle vene, la fontana del sangue, il quale di là si divide con rapidità in tutte le parti, e ch' è disposto come una fortezza, guardata da tutti i lati*. Chiama *i pori vie anguste e strette*. " Gli Dei, prosiegue egli, so-
" stener volendo il battimento del cuo-
" re

„ re, che la vista improvvisa delle co-
„ se terribili, o il movimento della col-
„ lera, ch'è di fuoco, ordinariamente
„ in lui cagionano, anno collocato al
„ di sotto di esso il polmone, la cui
„ sostanza è molle, e che non ha san-
„ gue: ma avendo per di dentro de' pic-
„ cioli fori in forma di spugna, serve
„ al cuore come di guanciale. Affinchè
„ quando la collera è infiammata ed ac-
„ cesa, non sia turbato nelle sue fun-
„ zioni. Chiama *la parte concupiscibi-*
„ *le* l'appartamento della donna, e *la*
„ *parte irascibile* l'appartamento dell'
„ uomo. *Dice*, che la milza è la cu-
„ cina degl' intestini, e ch' essendo ri-
„ piena delle lordure del fegato, si gon-
„ fia, e diventa tumida. In appresso,
segue egli a dire, gli Dei coprirono tut-
„ te queste parti di carne, che serve
„ loro come di riparo e difesa con-
„ tra l'ingiurie del caldo, e del fred-
„ do e contra tutti gli altri accidenti.
„ Ella è, *aggiugne*, come una lana mol-
„ le ed ammucchiata, che dolcemente
„ circonda il corpo. *Dice* che il sangue
„ è il nutrimento della carne; e affine,
„ *continua egli*, che tutte le parti ri-
„ cever possano l'alimento, vi anno sca-
„ vato, come in un giardino, molti ca-

 „ nali,

„ nali, affinchè i ruscelli delle vene u-
„ scendo dal cuore, come dalla loro sor-
„ gente, scorrer possano in questi an-
„ gusti canali del corpo umano " *del resto, quando arriva la morte*: *dice*,
„ che gli organi si disnodano, e sciol-
„ gono come le corde di un naviglio,
„ e lasciano andar l'anima in libertà. "

Ecco quella divina descrizione, di cui Longino non dà che un estratto, e voi creder potete, che non ha scelto il peggio. Applicate, Monsignore, a tutte queste comparazioni il principio della connessione dell'idee, saprete quello, che giudicarne dovete.

Ecco una comparazione scelta bene, E' di un moderno filosofo. Trattasi della fanciullezza di un uomo, che si distingue nelle meccaniche.

„ Era un meccanico, costruiva de'
„ piccoli mulini, faceva de' sifoni con
„ cannuccie di paglia, de' getti di ac-
„ qua, ed era l'ingegnere degli altri
„ fanciulli, siccome Ciro divenne il Re
„ di quelli, con cui viveva. *Fontenelle*.

Una comparazione deve sempre spargere luce, o colori piacevoli e grati. Fontenelle nobilita delle piccole cose, e Platone fa del corpo umano un mostro, che sfugge all'immaginazione.

Rous-

Rousseau mostrar volendo l' effetto della lode sopra una bell' anima, si serve di una comparazione, ch' esprime assai bene il suo pensiero.

Un esprit noble & sublime
Nourri de gloire & d' estime
Sent redoubler ses chaleurs;
Comme une tige elevée
D' une onde pure abreuveé
Voit multiplier ses fleurs.

„ Un nobile e sublime spirito -- No-
„ drito di gloria e di stima -- sente
„ raddoppiare i suoi calori; siccome un
„ elevato stelo inaffiato da un' onda pu-
„ ra, moltiplicar vede i suoi fiori. "

I fiori, che si moltiplicano sopra uno stelo inaffiato da un' onda pura, sono una bella immagine di quello, che l' amor della gloria produce in un' anima grande ed elevata. E' peccato, che l'espressione del terzo verso sia debole.

Voi vedete, Monsignore, come si debba dirigersi, e regolarsi nella scelta delle comparazioni: vediamo adesso come si debbano usare. Si pecca quì in molte maniere, per ignoranza, per cagione delle lunghezze, e per cagione delle digressioni.

Egli è evidente, che per cogliere e vedere delle relazioni tra due termini,

è d'uopo avere dell'idee esatte dell'uno e dell'altro. Noi dobbiam dunque imporci una legge di non trarre le nostre comparazioni, se non da cose note. L'Abate di Belegarde spiegar vuole un pensiero falso, *che l'irregolarità delle forme di dire*, comunica bellezza allo stile, e si serve di un pensiero altrettanto falso, perchè lo prende in un'arte, ch'egli non conosceva. Si esprime così:

„ I valenti musici impiegano opportunamente de' tuoni discordanti, che „ pungono l'orecchio, e che fan sentire „ la dolcezza degli unissoni; così è bene „ talvolta nel discorso servirsi di forme di dire irregolari per renderlo „ più vivo e più animato.

I buoni musici non impiegano mai tuoni discordanti, ma bensì delle dissonanze; e le dissonanze non sono destinate a pungere l'orecchio, nè a far sentire la dolcezza degli *unissoni*. Potrete sapere un giorno che la proprietà di questo accordo si è, di determinare il tuono, nel quale si è. In quanto alle forme di dire irregolari, possono piacere, quantunque irregolari, ma non perchè sono irregolari: vedrete spesso confondere queste cose. Un volto ha delle grazie, e non ha regolarità: subito si dice, l'irregolari-

larità piace: Ecco come si giudica dal più degli uomini.

Non si possono ristrignere di soverchio le parti di una comparazione, perchè le lunghezze indeboliscono sempre la connessione dell'idee: si pecca adunque per mancanza di precisione.

„ Come si vede una colonna, opera
„ di un antico architetto, che sembra
„ il più fermo sostegno di un tempio
„ rovinoso; quando quel grand' edifizio,
„ ch' ella sosteneva precipita sopra di
„ essa senz' atterrarla: così la Regina
„ si mostra il sostegno dello Stato, quan-
„ do dopo averne per lungo tempo so-
„ stenuto il peso, non è nemmeno in-
„ curvata sotto la sua caduta. *Bossuet.*

Questa comparazione è bella; ma avrebbe forza maggiore, se si troncassero le parole *vede*, *che*, *ch' ella sostiene*. Altra bella comparazione.

„ Noi morremo tutti, diceva quella
„ donna, di cui la Scrittura ha loda-
„ ta la prudenza nel decimo libro de'
„ Re; noi ci avviamo di continuo al
„ sepolcro, come acque che irreparabil-
„ mente si perdono. In fatti noi so-
„ migliam tutti ad acque correnti. Di
„ qualunque distinzione si lusinghino
„ gli uomini, anno tutti una medesi-

„ ma origine, e questa origine è pic-
„ ciola. I loro anni s'incalzano succes-
„ sivamente come onde, non cessano
„ di scorrere; tanto che infine dopo
„ aver fatto un poco più di romore,
„ e attraversato un poco più gli uni
„ che gli altri di paese, sen vanno tutti
„ insieme a confondersi in un abisso
„ dove più non si riconoscono nè prin-
„ cipi, nè re, nè tutte l'altre super-
„ be prerogative e qualità, che distin-
„ guono gli uomini; in quell'istessa
„ guisa, che que' fiumi tanto vantati
„ sen restano senza nome, e senza glo-
„ ria, mescolati nell'oceano co' fiumi
„ i più sconosciuti ed ignoti. "

Una comparazione pecca per cagione delle digressioni. Bossuet ven ha ora dato un esempio, quando dipigner volendo la morte, diverte, e si rivolge tutto a un tratto sopra l'origine degli uomini, e si ferma per dire, ch'è picciola, e la stessa per tutti.

Il padre Bouhours vuol fare l'apologia della lingua Francese, e in luogo di raziocinare, si perde in freddissime comparazioni, e sembra andarsene di digressione in digressione.

„ Poichè la lingua latina, *dic' egli*,
„ è la madre della Spagnuola, dell'Ita-
„ lia-

„ liana, e della Francese, non potrem-
„ mo noi dire, che sono queste tre so-
„ relle, che punto non si somigliano,
„ e che anno delle assai contrarie incli-
„ nazioni, come avviene spesso nelle
„ famiglie? Non vi dirò precisamen-
„ te quale delle tre sia la primogeni-
„ ta; imperciocchè il diritto di primo-
„ genitura non monta a nulla, e ve-
„ diam tutto dì delle secondogenite,
„ che vagliono assai più che le loro
„ sorelle primogenite. "

Bouhours imprende in appresso a provare, che quantunque la nostra lingua prenda molte parole dal latino, non è questa una ragione per giudicarla povera. Non si sarebbe presa la briga di provare una cosa tanto evidente, se stata non fosse questa un' occasione di far nuove comparazioni. Dic' egli adunque.

„ Un principe, che ha molt' oro, ed
„ argento ne' suoi scrigni, non lascia
„ di esser ricco, benchè quest' oro, e
„ questo argento non nascano sulle ter-
„ re del suo stato. Coloro che rubano
„ l' altrui bene, si arricchiscono, in
„ vero, per vie ingiuste, ma tuttavia
„ si arricchiscono, nè io ho mai inte-
„ so dire, che i Gabellieri fossero di
„ molto men comodi e agiati, dopo

 „ aver

„ aver rubato molto. Ma noi non sia-
„ mo a questa condizione: noi parlia-
„ mo di una figlia, che gode dell'ere-
„ dità di sua madre, vale a dire, del-
„ la lingua Francese, che ha ricevuta
„ la sua nascita, e le sue ricchezze
„ dalla lingua Latina. Che se questa
„ figlia ha fatto con la sua industria
„ crescere e prosperare il bene, lascia-
„ tole da sua madre; se un campo,
„ che nulla rendeva, è divenuto ferti-
„ le nelle sue mani; se ha ritrovato
„ in una miniera delle vene, che non
„ erano state ancora discoperte, non
„ veggo a dirvi il vero, ch'ella ne sia
„ più povera, e più miserabile. "

Ecco una maniera di scrivere, dalla quale non si può di soverchio guardarsi; essa non ha nè leggiadria, nè sodezza, è una verbosità, che nulla lascia nello spirito. Dicesi, che il latino è una madre-lingua, relativamente al Francese e all'Italiano. Questa espressione ha il vantaggio della precisione; ma la voce *madre* non è quì presa con tutte l'idee, che sono sue proprie, e sarebbe assurdo il dire, che una lingua è madre di un'altra, come una donna è madre de'suoi figliuoli. Ecco l'errore del padre Bouhours; egli ha presa questa

sta parola letteralmente, e per questo ha tra le lingue veduto delle donne, delle madri, delle figliuole, delle sorelle, delle famiglie, delle secondogenite, delle primogenite, delle eredità. Questo scrittore è fecondo in comparazioni. Quindi, Barbier d' Arcourt, gli rinfaccia di aver paragonate le lingue a tutte le arti, a tutti gli artefici, cinque volte a' fiumi, e più di dieci alle donne, e alle fanciulle. Ecco ancora un esempio dove le comparazioni sono senza discernimento accumulate; egli è dello stesso autore.

„ Per me io riguardo le persone se-
„ grete come fiumi grandi, di cui non
„ si vede il fondo, e che non fanno
„ romore: o come grandi foreste, il
„ cui silenzio riempie l' anima di non
„ so qual religioso orrore. Io ho per
„ esse la stessa ammirazione che si ha
„ per gli oracoli, che non si lasciano
„ mai discoprire, se non dopo accadu-
„ te le cose, o per la provvidenza di
„ Dio, la cui condotta è impenetrabi-
„ le allo spirito umano. "

V' è egli giudizio nel paragonare nell' istesso tempo un medesimo uomo ai fiumi, alle foreste, agl' oracoli, e alla provvidenza?

„ S' io osassi fare una comparazione,
„ *dice il la Bruyere*, tra due condizioni
„ del tutto inuguali, direi, che un uo-
„ mo di cuore pensa ad adempiere i
„ suoi doveri, a un dipresso come un
„ Conciatetti pensa a coprire, nè l'u-
„ no nè l'altro cercano di esporre la
„ loro vita, nè ne sono distornati dal
„ pericolò: la morte è per essi un in-
„ conveniente nel mestiere, e non mai
„ un ostacolo. Così similmente il pri-
„ mo non si dà vanto di essere com-
„ parso sulla breccia, di aver espugna-
„ ta un'opera, o sforzato un trincièra-
„ mento niente più che questi di esser
„ salito sopra alti colmi, e sulla ci-
„ ma di un campanile; non sono tutti
„ e due intesi ad altro che a far be-
„ ne, laddove il milantatore si affà-
„ tica e si studia, perchè si dica di
„ lui, che ha fatto bene. “

Avvi dell'aggiustatezza in questa comparazione, ed inoltre la Bruyere prende tutte le possibili precauzioni per farla approvare. Si può perdonargliela, perchè ne ha conosciuto il difetto. Ma pecca in questo, ch' essendo annessa allo stato militare un' idea di nobiltà, non si può paragonarlo, se non a cose, alle quali si annette la mede-

sima

sima idea. Non basta profferire rapporti veri, bisogna ancora esprimere i sentimenti, da cui siamo preoccupati e dobbiamo dipignere con differenti colori, secondo che si fanno da noi differenti giudizj.

Se mi chiedete, quali sieno l' idee nobili, vi risponderò, che non v' ha nulla, di più arbitrario: le usanze, i costumi, i pregiudizj ne decidono. Se la ragione regolasse i nostri giudizj, l' utilità sarebbe la legge, e lo stato dell' agricoltore sarebbe di tutti il più nobile; ma i nostri pregiudizj diversamente ne giudicano.

CAPO V.

Delle opposizioni, e delle antitesi.

I Colori vivi di un drappo danno splendore ad una bella tinta, i colori foschi ne le danno ancora; quando non si abbellisce rubando de' colori agli oggetti, che gli sono vicini, si abbellisce pel contrasto. Ecco, Monsignore, un' immagine sensibile delle comparazioni, e delle antitesi. Veduto avete qual lume, qual grazia, e venu-

nustà, e qual forza riceva un pensiero da un pensiero, che lo somiglia: trattasi ora di considerare ciò, che riceve da un pensiero, che gli è opposto e contrario. Nell' uno e nell' altro caso si paragona: ma la comparazione di due idee che contrastano, è propriamente quello, che si addimanda *opposizione*; ed *antitesi*.

Avvi opposizione ogni volta, che si confrontano due idee, che insieme contrastano, e vi ha antitesi quando si scelgono le forme di dire, che rendono l' opposizione chiara e manifesta. Quindi l' opposizione è più nell' idee, e l' antitesi è più nelle parole.

Nel quadro della nascita di Luigi XIII. Rubens ha dipinta l' allegrezza, e il dolore di Maria de' Medici. Ecco due opposti sentimenti: nascono dal soggetto medesimo e ne fanno parte: sono accessorj, che gli sono essenziali. Ma questa non è che una opposizione.

Monima necessitata a sposar Mitridate, ha per Gifare una passione, che l' è cara, e che l' affligge.

Vous m' aimez des long tems: une egale tendresse
Pour vous depuis long tems m' afflige & m' interesse.

» Voi

„ Voi da lungo tempo mi amate:
„ un' eguale tenerezza ---- per voi da
„ lungo tempo mi affligge e m' inte-
„ ressa. "

Quantunque questi sentimenti si combattano, stanno così naturalmente insieme, che sembra, che Racine pensato non abbia a fare un antitesi: di fatto, facendo dire a Monima *mi affligge e m' interessa*, le fa prendere una semplice espressione de' sentimenti, ch'ella prova, e se le facesse tenere un linguaggio, nel quale questo contrasto fosse più chiaro e spiccato, la farebbe uscire del suo carattere.

Ma Gifare, che ode, ch'è amato, riceve nel medesimo istante l'ordine di sfuggire quello ch' egli ama. Felice ad un tempo ed infelice, è colpito da questo contrasto, e lo palesa in tutto il suo discorso; perchè le parole, che più lo esprimono sono quelle che più naturalmente devono a lui presentarsi.

Quelle marque, grands dieux, d' un amour deplorable!
Combien en un moment heureux, & miserable!
De quel comble de gloire, & de felicité
Dans quel abyme affreux vous me precipitez!

„ Qua-

„ Quale contrassegnò, grand'iddii, di
„ un deplorabile amore! ---- Come in
„ un momento felice, e miserabile! Da
„ qual colmo di gloria, e di felicità -
„ ---- In qual orribile abisso mi preci-
„ pitate! "

Voi vedete, che l'opposizione è nelle parole del pari che nell'idee: è questa un'antitesi.

Fedra si vergogna della sua passione, se la rimprovera, vuol cessare di vivere.

Soleil, je te viens voir pour la derniere fois

„ Sole vengo a vederti per l'ultima
„ volta. "

E nel medesimo istante pensa all'oggetto che ama, e al piacer di vederlo.

Dieux, que ne suis je assise à l'ombre des forêts!
Quand pourrài-je au travers d'une noble poussiere
Suivre de l'oeil un char fuyant dans la carriere!

„ O Dei, perchè non sono io assisa
„ all'ombra delle foreste! ---- Quando
„ potrò io a traverso di una nobile pol-
„ vere ---- Seguir coll'occhio un coc-
„ chio, che fugge nella carriera! "

Fe-

Fedra, che vuol morire, e vuol vivere, che vuol vedere Ippolito, e vuole fuggirlo, avrebbe potuto fare delle antitesi, e la sostanza di questo pensiero stata sarebbe la stessa. Ma la semplice espressione de' sentimenti, che in essa si combattono, dipigne assai meglio il suo disòrdine, e la sua agitazione.

Voi vedete adunque, che in luogo di mettere dell'opposizione nelle parole, convien talvolta lasciarla unicamente ne' sentimenti, che si contrastano: con questo discernimento si fa uso dell'antitesi.

Madama di Sevignè esprimer volendo la sua amicizia per sua figliuola, accoppia insieme de' sentimenti assai differenti, e nondimeno sembra pensar meno ad opporgli tra loro, che a dir solamente quello, che sente.

„ Quando sono passata sopra quelle
„ strade, era ricolma di allegrezza per
„ la speranza di vedervi, e di abbrac-
„ ciarvi; e ritornando indietro, ho una
„ mortale tristezza nel cuore, e guar-
„ do con invidia i sentimenti, che ave-
„ va in quel tempo. "

Fa quasi un'antitesi allora che parlando dell'afflizione di madama de la Fayette per cagione della morte del la Roche foucault, dice: " Il tempo, ch'

„ è

„ è agli altri sì buono, accresce, ed
„ accrescerà la sua tristessa. “

Avrebbe potuto dire: *il tempo, che consola gli altri, l'affligge*, ovvero, *il tempo, che diminuisce la tristezza degli altri, accresce la sua*. Ma la maniera di dire, ch' ella ha usatà, è da anteporsi di molto. Una regola generale si è, che l'antitesi non è la vera espressione del sentimento, se non allora quando il sentimento non può essere espresso in altra guisa: per questo sta assai bene in bocca di Gifare, e sarebbe stata sconvenevole in bocca di Fedra.

Due verità, che anno una qualche opposizione, si rischiarano poste a confronto, e sembrano rischiararsi di vantaggio a proporzione, che l'opposizione è più distinta e manifesta: allora si arrischia poco facendo dell'antitesi.

„ Noi amiam sempre quelli, che ci
„ ammirano, e non sempre amiamo
„ quelli, che ammiriamo. “ *La Ro-*
„ *chefoucault*.

„ S'incomodano spesso gli altri, quan-
„ do si crede di non mai incomodarli.
La Rochefoucault.

Il Sig. de la Rochefaucault detto aveva:

„ Noi non abbiam forza bastevole
„ per

„ per seguire tutta la nostra ragione.

Il Sig. di Grignan cangiò questa massima così:

„ Noi non abbiam bastevole ragione
„ per impiegare tutta la nostra forza. "

Queste due massime furono un'antitesi nell'espressione: ma potrebbero non esprimere, che una medesima cosa.

Talvolta il pensiero d'uno Scrittore fa contrasto col pensiero di chi legge. Sembrami, per esempio, che per osservare con piacere de' difetti negli altri, converrebbe, che non n'avessimo noi stessi; e questo è quello, che dà maggior grazia e leggiadria a questa massima de la Rochefoucault.

„ Se noi non avessimo difetti, non
„ prenderemmo tanto piacere nell'os-
„ servarne negli altri. "

Madama di Maintenon ha scritto, che Luigi XIV. credeva di purgarsi delle sue colpe, quando era implacabile sopra quelle degli altri. Non v'è antitesi in questa locuzione: ma voi potreste dire in conseguenza, che gli uomini sono severi per gli altri, quando sono indulgenti per se medesimi, e questa sarebbe un'antitesi.

Vi farò osservare a questa occasione, come i grandi sono giudicati da quelle per-

persone, ch' essi credono esser a loro più affezionate. Madama di Maintenon, che biasimava Luivi XIV, lo lasciava fare, ed anzi più di una volta lo ha eccitato ad esser severo. Nodriva adunque e fomentava in lui de' difetti, ch' ella condannava.

Le antitesi sono sempre buone, quando gli accessorj, che aggiungono, caratterizzano la cosa, o esprimono i sentimenti, che si vogliono inspirare. Fuori di questo caso, sono la più fredda maniera di dire di ogni altra.

Nondimeno vi sono molti scrittori, che ne abusano. Non parleranno di una virtù senza metterla in opposizione col vizio, che maggiormente se ne avvicina; diranno, che un uomo è coraggioso senza essere temerario; economo senza essere avaro; ardito, ma prudente; intraprendente, ma misurato ec.

Voi vedete, che questo stile non richiede niuna sorta di genio. Non è, che non si possa alle volte rilevare queste differenze: ma è d'uopo, che nascano dal fondo del soggetto, e che sieno indicate dal carattere medesimo della persona, che si vuol dipignere.

In un quadro ben fatto, tutto esser deve il principio, o l'effetto dell'azione.

ne. Ciò che si aggiugne unicamente per ornarlo, è superfluo, o peggio ancora. Se vi rappresentate un uomo nell'azione, contentatevi di correttamente disegnarlo: allora si ammirerà almeno la precisione del vostro pennello; ma renderete le vostre figure sconcie e mal fatte, se ne altera i tratti per farle insieme contrastare.

S'incontrano nel mondo delle persone che si piccano di far de' ritratti. Quanto più anno in essi profuse le antitesi, tanto più il loro stile apparisce ricercato. E ciò avviene, perchè non conoscendo i modelli, che anno voluto dipignere, non si comprende, qual ragione abbiano avuta di fare una così frequente ripetizione di questa figura. Quindi qualunque buon successo si abbiano siffatte opere in una società, riescono poco nel pubblico.

Quando leggeremo Flechier, avrò più di una volta occasione di farvi osservare l'abuso dell'antitesi: basterà al presente darvene uno o due esempj.

„ Que' contagiosi sospiri, ch' escono
„ dal seno di un moribondo, per far
„ morire quelli, che vivono. "

Far morire quelli che vivono? e chi adunque si può far morire? scorgesi

ma-

manifestamente, che l'oratore vuol fare con *moribondo* un'antitesi.

Ecco un altro passo dove sacrifica la verità al prurito di far contrastar insieme le parole

„ Chi non sa, ch'ella fu ammirata
„ in un'età, in cui tutte le altre non
„ sono ancora conosciute, ch' ebbe del-
„ la saviezza in un tempo, che si hà
„ appena della ragione; che se le affi-
„ darono i più importanti segreti tosto
„ che fu in età d'intenderli, che il
„ felice suo naturale le tenne luogo di
„ esperienza, fino da' suoi più teneri
„ anni; e che fu capace di dar consi-
„ gli in un tempo, in cui gli altri so-
„ no appena capaci di riceverne? "

CAPO VI.

De' tropi.

UNa parola è presa nel senso primitivo, quando significa l'idea, per la qual fu dapprincipio instituita; quando ne significa un'altra, è presa in un senso improprio. *Riflessione*, per esempio, ha dapprima dinotato il movimento di un corpo, che torna indietro dopo aver urtato contro di un altro;

tro; e di poi è divenuta il nome, che si dà all'attenzione, quando si considera nell'atto di andare e di ritornare da un oggetto sopra un oggetto, da una qualità sopra una qualità ecc.

Le parole adoprate in un senso improprio chiamansi *tropi*, dal greco *tropos*, la cui radice è *trepo*, *io giro*. Sono considerate come una cosa, che si è girata, per farle presentare una faccia sotto della quale non si aveva riguardata.

Siccome i retori chiamano tropi le parole prese in un senso improprio, così chiamano tropi quelli, che si prendono nel senso primitivo: e conviene osservare, che v'ha differenza tra il nome proprio, e la parola propria. Quando si dice, che uno scrittore ha sempre la parola propria, non s'intende, che conservi sempre alle parole il loro primitivo significato; ma si vuol dire, che quelle, di cui egli si serve, esprimono perfettamente le sue idee: il nome proprio è il nome della cosa: la parola propria è sempre la migliore espressione.

Voi conoscete per quale analogia una parola sen passa da un primitivo significato ad un significato improprio. Ave-

te occasione di osservarlo ogni giorno, e non ignorate, che i nomi dell'idee, che si allontanano da' sensi, sono que' medesimi, che nell'origine, sono stati dati agli oggetti sensibili. Concepite ancora, che gli uomini avuto non anno altri mezzi per contrassegnare questa sorta d'idee; e vi confermate in questo sentimento ogni volta, ch'essendovi nota l'etimologia, seguir potete tutti i significati delle parole.

Chiamasi per esempio, *anima*, *spirito*, quella sostanza, che sola sente, che sola pensa, e queste denominazioni originariamente non significano, che un soffio, o un'aria sottile. Si vuol egli favellare delle sue qualità? sembra, che se le comunichino quelle del corpo; dicesi *l'estensione*, *la profondità*, *i limiti* dello spirito, le *tendenze*, *le inclinazioni*, *i movimenti dell'anima*. Quindi i tropi sembrano dare delle figure all'idee medesime, che più si allontanano da'sensi; e questo è forse quello, che le fa chiamar *figure*, *o espressioni figurate*.

Questa denominazione è ella stessa un tropo, e potrebbesi estenderla a tutte le maniere, con cui ci esprimiamo: imperocchè, qualunque siasi il nostro lin-

linguaggio, i nostri pensieri sembrano prender sempre qualche forma, qualche figura. Ma basta al presente considerare *figura* e tropo come sinonimi.

Vedete, che la natura de' tropi, o figure si è di far immagine, dando corpo e movimento alle nostre idee. Concepite quanto sieno necessarie, e come ci sarebbe spesse volte impossibile esprimerci, se non avessimo ad esse ricorso. Ci resta a cercare, con qual discernimento dobbiamo servircene per dare a ciascun pensiero il vero suo carattere.

Ogni scrittore esser deve pittore, tanto per lo meno, quanto lo comporta il soggetto, che vuol trattare. Ora i nostri pensieri sono capaci di differenti coloriti: separati, ciascuno ha un colore, ch'è suo proprio: riavvicinati e posti allato l'uno dell'altro, si comunicano scambievolmente delle tinte, e l'arte consiste nel dipingere questi riverberi. Come adunque il pittore studia i colori, che può impiegare, studiamo noi i tropi, e vediamo come producano diversi coloriti.

Un' immagine contribuir deve alla connessione dell' idee, o almeno non deve mai alterarla. Il suo più picciolo e leggiero vantaggio si è di far cadere

sotto ai sensi perfino le idee più astratte.

Quando spiegar volendo la generazione delle operazioni dell'anima, dite, Monsignore, che anno la loro sorgente nella sensazione, e che l'attenzione entra nella comparazione, nel giudizio ecc. Voi paragonate tutte queste operazioni a de' fiumi, e queste parole *sorgente*, *ed entra* sono tropi, ch'esprimono il vostro pensiero in una maniera sensibile: Noi facciam uso di questo linguaggio in tutte le occasioni, che si presentano; e voi sperimentate tutto giorno, quanto sia acconcio e proprio ad illuminarvi.

I tropi, che spargono una gran luce, nuocer non possono alla connessione dell'idee: anzi al contrario vi contribuiscono. Non è forse così agevole scegliere tra queste figure, allora che si deve ristrignersi ad accompagnare di convenevoli accessorj un pensiero, ch'è di per se in un gran lume: allora spezialmente rendesi il discernimento necessario.

I retori distinguono molte spezie di tropi: ma è inutile e soverchio seguirli in tutte queste minute particolarità. S'appartiene unicamente alla connessione dell'idee l'illuminarvi sopra l'uso che farne dovete: e quando saprete appli-

plicare questo principio, poco v' importerà sapere, se fate una metonimia, una metalepsi, un' ilote ecc. Guardatevi dal mettere questi nomi nella vostra memoria. Ma venghiamo a degli esempj.

Perchè si può egli sostituire talvolta *vela a vascello*, e perchè non si potrà sempre? *Dirassi una flotta di venti vele, uscì da' porti, e prese il suo cammino verso Porto-Maone*; e non dirassi, *una flotta di venti vele* si battè contra una flotta *di venti vele*. In questo ultimo caso convien dire, *una flotta di venti vascelli*.

La ragione di questo uso è manifesta. Le vele rappresentano non solamente i vascelli, ma li rappresentano, ancora in movimento; imperciocchè sono lo stromento, che gli fa muovere. Ogni volta adunque, che dite, *venti vele uscirono dal porto, e presero il cammino*, questo tropo forma un' immagine, che si connette coll' azione della cosa: ma quando trattasi di un combattimento, le vele non ne sono lo stromento, e l' immagine diventa confusa, perchè non ha un convenevole e sufficiente rapporto con l' azione.

Direte tuttavia a vostro piacimento: *noi avevamo una flotta di 20. vele, o*

di venti vascelli. Darete anzi la preferenza al tropo, perchè farlo potete ogni volta che l'immagine non si oppone alla connessione dell'idee.

Quando *vela* è preso nel primitivo significato non dinòta, che una parte del vascello: ma quando si sostituisce alla parola *vascello*, ella si appropria una nuova ideà, e vi aggiugne per accessorio l'immagine de' venti, che soffiano nelle vele spiegate. Così una parola passando dal proprio al figurato, cangia significato; la prima idea non è più che l'accessorio, e la nuova diventa la principale.

Dicesi di un pittore: *egli è un gran pennello*, e di uno scrittore, *è una bella penna*. Ma non si dice, *la vita di questo gran pennello, di questa bella penna*. Ne vedete la ragione; ed è, perchè le idee di *penna e di pennello* non anno relazione con le azioni di un pittore, e di uno scrittore; non ne anno, se non con le loro opere. Questi esempj fanno di già comprendere come dovete impiegare i tropi.

Vous juriez autres fois que ce fleuve rebelle
Se feroit vers sa source une route nouvelle,

Plu-

Plutôt qu' on ne verroit votre coeur degagé.
Voyez couler ces eaux dans cette vaste plaine
C' est le même penchant qui toujours les entraine
Leur cours ne change point, & vous avez changé.

„ Voi giuravate una volta, che questo fiume ribelle -- si sarebbe aperta verso la sua sorgente una nuova via -- prima che si vedesse il vostro cuore libero, e sciolto -- vedete scorrere queste acque in questa vasta pianura -- è lo stesso impulso, che sempre le trasporta -- il loro corso non cangia; e voi cangiato avete. "

Questi versi sono belli: ma vi aggiugnerete un' immagine, se sostituendo *quest' onda a questo fiume, e questi flutti a queste acque*, dite con Quinault.

Vous juriez autre fois que cette onde rebelle
Se feroit vers sa source une route nouvelle,
Plutôt qu' on ne verroit vôtre coeur degagé:
Voyez couler ces flots dans cette vast plaine,

C' est le même penchant qui toujours les entraine.

Leur cours ne change point, & vous avez changè.

„ Voi giuravate una volta, che que-
„ sta onda ribelle -- Si sarebbe aperta
„ verso la sua sorgente una nuova via --
„ Prima che si vedesse il vostro cuore li-
„ bero e sciolto -- vedete scorrere que-
„ sti flutti in questa vasta pianura --
„ è lo stesso impulso, che sempre li
„ trasporta -- Il loro corso non cangia,
„ e voi cangiato avete. "

Questi tropi rimessi al loro luogo s' accordano perfettamente con la pittura, che il poeta mette sotto a nostri occhj, levandogli via, io ho fatto come un pittore, che rappresentar volendo il corso di un fiume ommettesse di dipingere le onde, e i flutti.

I tropi, che fanno immagine, anno sovente il vantaggio della precisione.

„ L'odio pubblico si nasconde d'or-
„ dinario sotto l' adulazione. "

Sarebbe d'uopo di un lungo discorso per esprimere questo pensiero senza figure. Lo stesso è di quel verso, dove Despréaux dipinge un giocatore.

Voit sa vie ou sa mort sortir de son cornet.

Ve-

Vede la sua vita, o la sua morte u-
„ scire dal suo bossolo. "

Quand' anche l' espressione figurata fosse più lunga, dev' essere preferita, se l' immagine è bella.

„ Quanto dite voi bene sulla morte
„ del Sig. de la Rochefoucault, e di
„ tutti gli altri: si chiudono le file,
„ egli più non vi comparisce. " *Madama di Sevignè.*

Sarebbe stato più breve il dire, *ci consoliamo*, ma il tropo abbellisce un pensiero comune.

Avvi delle parole, che sono veri tropi, e che sembrano non esserlo. Tale si è *ispirare*, che propriamente significa *soffiar dentro*. Ma siccome ha perduto questo significato, così non presenta niuna immagine. Bisogna adunque, se vuolsi dipignere, sostituire un' altra figura. Così ha fatto Despreaux.

O nuit, que m'as-tu dit, quel demon sur la terre
Souffle dans tous les coeurs la fatigue, & la guerre!

„ O notte, che m' hai tu detto? Qual
„ demonio sopra la terra — Soffia in
„ tutti i cuori la fatica, e la guerra! "

Dir poteva questo poeta *inspira a tutti i cuori*, sarebbe stata anche questa un'

immagine; ma se l' avrebbe appena ravvisata e distinta. Avvi tuttavia nella figura, di cui egli si serve, un difetto; ed è, che la parola *soffiare* è relativa a qualche cosa, ch' è agitata, che è posta in movimento, ch' è trasportata da un luogo in un altro. Ora, non si può rappresentarsi la fatica sotto ad una tale immagine: non si soffia adunque la fatica.

Siam tanto accostumati a dire, che tutto ha molte faccie, che non si osserva, che questa espressione è figurata. Madama di Sevignè dice, *tutto è a faccette*, e dà più corpo a questo pensiero.

Quando il Duca di Angiò Filippo V. montò sul trono, Luigi XIV. dir poteva, *la Spagna, e la Francia non saranno più divise*: ma questa espressione sembrata sarebbe appena figurata.

Dir poteva ancora, *non v'ha più barriera tra la Francia e la Spagna*, e la figura stata sarebbe più palese e manifesta. Fece meglio, e disse, *non vi sono più Pirenei*: detto tanto più felice, perchè non conviene che a questi due regni. Voi vedete da questo esempio come i tropi esser devono adattati a' soggetti.

Si adattano ancora a' giudizj, che faccia-

ciamo, e vogliamo far fare agli altri. Il Sig. di Coulange volendo motteggiare sopra la passione che madama di Sevignè aveva per madama di Grignan s'esprime così:

Vedete voi quella donna? ella è sempre in presenza di sua figliuola.

Madama di Sevignè rimaner non poteva offesa di uno scherzo, che così bene rappresentava il suo amore per sua figliuola; e benchè questa espressione *è sempre in presenza*, sembri alquanto ricercata, io tuttavia, non la biasimo; perchè il tuono di scherzo permette delle libertà, che permesse non sarebbero da un tuono più serio.

Se, avendo a vivere con uomini, che non avranno l'ardimento di motteggiarvi esser potesse permesso a voi di motteggiar loro, vi darei per regola questo scherzo del Sig. di Coulange: vi direi, che non dovete mai farvi lecito di usarne, se non richiameranno in mente dell'idee grate e piacevoli alla persona sopra della quale mostrerete di spargere un poco di ridicolo, ma si richiede per questo un grande discernimento, del quale i principi sono di rado capaci. Siccome non si motteggiano mai, anzi al contrario sempre si adulano,

lano, così non anno mai imparato a conoscere quello, che un motteggio può aver di offensivo: non ne usate adunque giammai.

Vedete che nella scelta dell' espressioni figurate fa d'uopo considerare il carattere del soggetto, i giudizj che ne formiamo, e il tuono scherzevole o serio, che preso abbiamo: conviene ancora aver considerazione e riguardo a' sentimenti, che proviamo.

Io corro, dice Telemaco a Calisso, con gl' istessi pericoli, che Ulisse, per sapere dov' egli si trovi. Ma che dico io? Forse egli è ora sepolto ne' profondi abissi del mare.

Se Telemaco parlasse di alcuno, pel quale avesse poco affetto e premura, direbbe semplicemente, *forse egli è perito in un naufragio*. Imperocchè nulla in allora stato sarebbe più inopportuno di questa figura, *egli è sepolto ne' profondi abissi de' mari*; ma parla di un padre da lui amato. Il suo affetto è vivo, la sua paura grande, vede ciò, che teme, dipigne ciò, che vede, e tutto nel suo linguaggio è connesso a'sentimenti di amore, e di timore, che l'agitano.

Non sono questi i sentimenti di Calisso, e perciò ella adopra altre immagini,

gini, quando vuol far credere a Telemaco, che Ulisse è perito.

Volle lasciarmi, dic' ella, partì, e fui vendicata dalla tempesta: il suo vascello dopo essere stato il ludibrio de' venti, fu sepolto nell' onde.

Se Ulisse non si fosse salvato dal naufragio, potrebbe fermarsi sull' immagine *di sepolto*, e la sua collera tener le farebbe lo stesso linguaggio, che l' amore e il timore fanno tenere a Telemaco. Godrebbe della sua vendetta rappresentandosi Ulisse sepolto ne' profondi abissi de' mari. Ma sa, che vive ancora, e non fa intendere il contrario se non per la speranza di ritenere Telemaco. Nondimeno la tempesta, e il vascello, ch' è perito, sono immagini care al suo sdegno, perchè le rappresentano i pericoli, che ha corso Ulisse. Quindi vi si trattiene con compiacenza, e si dipigne perfino l' onde.

Per conoscere ancora meglio questa differenza, mettiamo in bocca di Telemaco le parole di Calisso.

Io corro con gl' istessi pericoli, che Ulisse per sapere, dov' egli si trovi. Ma che dico io? forse che dopo essere stato il ludibrio de' venti, egli è sepolto nell' onde.

Vi accorgete, che *dopo essere stato il ludibrio de' venti* è un'immagine, che presentarsi ron deve a Telemaco: il suo amore, e il suo timore non lo permettono, non può vedere che il naufragio. Sarebbe ugualmente inopportuno e disadatto il far tenere a Calisso il linguaggio di Telemaco.

Egli volle lasciarmi, partì, e fui vendicata dalla tempesta: il suo Vascello fu sepolto ne' profondi abissi de' mari.

Non è naturale, che l'occhio di Calisso segua fino in questi abissi un Vascello, nel quale sa, che Ulisse più non era, e i pericoli, che questo Greco ha corsi, sono le sole immagini che possa con piacere richiamarsi in mente.

Quantunque io entrare non voglia nella minuta e particolare spiegazione di tutte le specie di tropi, ve n'ha tuttavia due, che vi farò più particolarmente osservare, perchè sono notissimi. L'uno si è la metafora. Questo tropo è l'espressione abbreviata di una comparazione. Quando, per esempio si dice, *dare un freno alle passioni*, è in certa maniera un arrestare le passioni, come si arresta un cavallo con un freno. Vedete, che la comparazione è nello spirito,

rito, e che il linguaggio non n'esprime che il resultato. Quello che detto abbiamo delle comparazioni, deve applicarsi alle metafore. Vi farò soltanto osservare, che consultando l'etimologia tutti i tropi sono metafore, imperocchè metafora significa propriamente una parola trasportata da uno ad un altro significato.

L'altro tropo è l'iperbole. Questa parola significa eccesso. Questa figura è cara a tutti coloro, i quali non vedendo con chiarezza e precisione, non pensano, che si possa mai dir troppo. L'uso ne ha introdotte alcune: *più veloce del vento*, *spargere ruscelli di lagrime.* Si possono usare, perchè avendosi lo spirito formato un abito di toglierne via l'eccesso, rientrano nell'ordine delle figure, che si conformano alla connessione dell'idee.

L'iperbole è acconcia a dipignere il disordine di uno spirito, al quale una gran passione esagera tutto. Ecco i soli casi, ne' quali si deve prendersi la libertà di adoperare questa figura. Malherbe ne ha fuor di ogni modo abusato.

C'est alors que ses cris en tonnerres éclatent

Ses

Ses soupirs se font vents qui les chênes combattent,
Et ses pleurs qui tantôt descendoient mollement
Ressemblent un torrent, qui de hautes montagnes
Ravageant, & enoyant les voisines campagnes,
Veut que tout l'univers ne soit qu'un element.

„ Allora le sue grida scoppiano in
„ tuoni ---- i suoi sospiri si fanno ven-
„ ti, che muovon guerra alle quercie
„ ---- e i suoi pianti, che poco innan-
„ zi mollemente scendevano ---- somi-
„ gliano ad un torrente, che da alti
„ monti discende, devastando e sommer-
„ gendo le vicine campagne, vuole,
„ che tutto l'universo non sia che un
„ solo elemento. "

Vi sono de' tropi, che non fanno immagine, e che nondimeno anno talvolta grazia e leggiadria: sono quelli ne' quali si sostituisce al nome di una cosa il nome di un segno, che l'uso ha scelto per dinotarla. Si addimandano *simboli*. Despreaux ha detto

La Seine a des Bourbons, le Tibre a des Cesars.

„ La Sena ha de' Borboni, e il Te-
„ vere ha de' Cesari. " Ed

Ed ha a ragione preferita questa maniera di espressione a questa

La France a des Bourbons, e Rome a des Cesars

,, La Francia ha de' Borboni, e Ro-
,, ma ha de' Cesari. "

En vain au Lion Belgique
Il voit l' Aigle Germanique
Uni sous les Leopards

,, In vano al Belgico Lione --- Ve-
,, de l' Aquila Germanica ---- Congiun-
,, ta sotto a' Leopardi -- "

Per Lione, l' Aquila, e i Leopardi Despreaux dinota tre nazioni: gli Olandesi, gli Allemanni, e gl' Inglesi. Se questi tropi non contribuiscono alla connessione dell' idee, non vi sono almeno contrarj. Anno il picciolo vantaggio di far prendere la parola in un senso fuori dell' uso; per questo ci piacciono, e i poeti e gli oratori danno loro la preferenza. Conviene accordare che queste figure occupano l' ultimo grado.

Gli antichi facevano un grand' uso di queste maniere di dire. Dati aveano de' simboli a' fiumi, alle nazioni, alle divinità, alle virtù, e a' vizj medesimi. La loro poesia è ripiena di queste parole, il cui significato è fuori dell' uso

sen-

senza essere oscuro, ed ha un linguaggio affatto diverso da quello della prosa. Sono nomi armoniosi, nomi non comuni e volgari, nomi appartenenti alla religione, e i cui accessorj sono avviluppati, e ravvolti in idee misteriose, sempre grate e piacevoli all' immaginazione...

Questo simbolico linguaggio ha cessato con la religione, che dato gli aveva origine e nascimento. Un poeta non sarebbe più inteso, se farne volesse il medesimo uso, che ne an fatto gli antichi. Uno non è al dì d'oggi poeta per la sola scelta delle parole; conviene che lo sia per l'idee; e la poesia è divenuta un'arte assai difficile. Ve ne convincerete un qualche giorno.

Dopo avervi mostrato con qual discernimento dovete servirvi de' tropi, è bene, che vi si prevenga sopra gli errori, in cui potreste cader impiegandoli.

Primieramente non si debbono unire ed accoppiare insieme figure, i cui accessorj sieno tra loro opposti e contrarj.

„ Questo principe abusò meno del „ despotismo, che fatto non anno i „ suoi precessori; diminuì le catene de' „ suoi sudditi, e rese più leggiero il „ loro giogo. “

Il

Il *giogo* e *le catene* ripugnano, e si contrariano.

Non si mette un giogo a quelli, che s' incatenano, non s' incatenano quelli, a cui si mette un giogo. Le catene tolgono la libertà di agire, il giogo regola l' azione.

Madama di Sevignè mette accanto l' une dell' altre figure, che non possono starsene insieme, quando dà una forma, o stampa allo spirito e al cuore, e ne fa de' metalli, e delle pietre preziose di vecchia rocca.

„ Non v' ha spirito, nè cuore sopra
„ di questa forma: e sono di quella
„ sorta di metalli, che sono stati al-
„ terati dalla corruzione del tempo;
„ in somma non ve n' ha più di quella
„ vecchia rocca. "

In secondo luogo, convien evitare i tropi, quando gli accessorj, che gli accompagnano, non anno relazione colla cosa, di cui parliamo. In tal caso, sono estremamente freddi.

„ Il P. Bourdalove ha predicato questa mattina al di là de' più bei sermo-
„ ni ch' egli abbia mai fatti " *Sevigné.*

Al di quà, *al di là* non anno verun' analogia colla perfezione delle cose. Si avrebbe maggior ragione di riguardar co-

come male in se tutto ciò, ch' è di quà, o di là dal bene.

„ Che vi dirò io dell' interesse, che „ prendo per voi, venti leghe di quà „ all' intorno? "

Questa forma di dire è assai fredda.

„ E' l' uso, che ha sollevate queste „ parole al di sopra della loro origine, „ che di per se è bassa; e se servir„ mi volessi di metafore, direi, che „ dopo aver dato loro il diritto di „ cittadinanza, ha loro dato ancora „ delle lettere di nobiltà. *Bouhours*.

Che cosa sono adunque parole cittadine, e parole, che anno lettere di nobiltà?

„ Le metafore sono veli trasparen„ ti che lasciano vedere quello, che „ coprono, o abiti di maschera, sotto „ de' quali si riconosce la persona, ch' „ è mascherata. " *Bouhours*.

Le buone metafore non velano, nè mascherano: presentano al contrario le cose per i lati; che le caratterizzano, e le collocano nel loro vero lume.

Despreaux, non ha potuto far approvare l' alterigia de' versi, espressione dettatagli dalla rima. Bouhours dice, che non può essere biasimata, se non da de' cattivi critici: ma certamente

non

non verrà da buoni scrittori ripetuta.

In terzo luogo, le figure sono ancora assai fredde, quando i rapporti sono vaghi e indeterminati.

„ Io son solito a dirgli, che il suo
„ stile non è che oro e azzurro, e che
„ le sue parole sono tutte d'oro e di
„ seta; ma posso dire con maggior ve-
„ rità, che non sono che perle e gem-
„ me. " *Vaugelas*.

Questa simmetria di figure fredde, che sen vanno due a due, è di ghiaccio.

In quarto luogo si deve avvertire di non accoppiare a figure ricevute ed adottate accessorj del tutto stranieri.

„ Alessandro fu felice tutto il tem-
„ po di sua vita; perchè esser doveva
„ di corta durata: se la sua carriera
„ stata fosse di una più lunga esten-
„ sione, trovato avrebbe al fine le spi-
„ ne delle rose, di cui coronato lo
„ aveа la fortuna. " *S. Evremont*.

Alessandro coronato di rose dalla fortuna è un'immagine contraria a tutte l'idee ricevute: ma S. Evremont aveva bisogno di spine, e gli allori non ne anno:

Et le fer à la main briguer le privilege

De

De mourir en heros. Rousseau.

„ E col ferro alla mano ambire il „ privilegio --- di morire da Eroe. “

Ambire ha degli accessorj che non convengono al pensiero di Rousseau: imperocchè non si briga ed ambisce col ferro alla mano, ma con attenzione, promesse, donativi ec.

Vi sono molte maniere d'ingannarsi sopra la scelta dell'espressioni figurate. Nulladimeno non converrebbe essere scrupolosi fino a condannarle unicamente perchè si avesse qualche ripugnanza ad usarle. Bisogna vedere, se questa ripugnanza è ragionevole e ben fondata: alcuni esempj metteranno in chiaro il mio pensiero.

Vomitar dell' ingiurie è una metafora, che nella sua novità dispiacque alle donne, perchè, dice Vaugelas, l'idea n'è disgustosa e dispiacevole. E' questa una falsa delicatezza; vi sarebbe assai poco giudizio nel volere in un simile caso impiegare colori più belli. Questa figura è buona per quella medesima ragione, che la fa condannare: e perciò l'uso l'ha adottata.

Nicole ha detto: *L'orgoglio è un enfiamento del cuore.* L'espressione è giusta, perchè il cuore è riguardato come la

la sede dell'orgoglio, e perchè un enfiamento non ha che l'apparenza della grassezza.

Madama di Sevignè rimase dapprima offesa e disgustata di questa metafora: per verità, vi si accostumò in appresso, e la ritrovò buona. Conghietturo, che il suo disgusto procedesse dalla relazione, ch'ha *l'enfiamento del cuore con avere il cuore grosso*, espressione presso a' Francesi popolare, che significa essere in procinto di sparger lagrime. Non bisogna lasciarsi trattenere, ed arrestare da tali scrupoli. Racine ha detto, e molto bene.

Le coeur gros de soupirs qu' il n' a point écoutès.

„ Col cuore ingombro di sospiri,
„ ch' egli non ha ascoltati. “

I retori avvertiscono continuamente di non ricavare le figure da troppo di lontano: ma non sanno quello, che dir si vogliano. Egli è certo, che, posta d'altronde ogni cosa uguale, non sono mai tanto belle quanto allora che accoppiano insieme idee delle più lontane; tutto consiste nella maniera di usarle.

Vi sono alcuni, che reputano un'arditezza il servirsi di una nuova forma di

di dire: biasimano quello, che non è stato detto. Il Sig. di Fontenelle fu censurato per aver osato dire, *queste verità si diramano quasi all'infinito dar delle scene al pubblico* è sembrato ricercato al P. Bouhours: non è dipenduto da' Gramatici, che la nostra lingua non sia rimasta priva di moltissime espressioni, che formano una parte della sua ricchezza. Consultate adunque unicamente il principio della connessione dell'idee; e senza badare a quello, ch' è stato detto, o a quello, che non lo è stato, pensate solo a quello, che può dirsi. Studiate bene l'idee, ch' esprimer volete con immagini, imitate il pittore, che disegna le sue figure innanzi di panneggiarle.

CAPO VII.

Come si preparino, e come si sostengano le figure.

„ VOI siete semplice e buona, „ quando dite, che avete paura „ de' begl' ingegni. Ahimè! se si dices„ se quanto sono impacciati della loro „ persona, voi gli mettereste ben tosto „ all'

„ all' altezza di parapetto. " (*) *All'*
„ *altezza di parapetto*, è quì una figu-
„ ra troppo cruda ed affettata, e che
„ s'intende ancora con difficoltà: ma se
„ si dicesse con Madama di Sevignè:
„ Ahimè! se sapeste quanto sono im-
„ pacciati della loro persona, e quanto
„ sono piccioli davvicino, li rimettere-
„ ste ben tosto all' altezza di parapetto,
Ecco quello, ch' io chiamo una figu-
ra preparata. Eccone una al contrario,
che non lo è.

„ Veggonsi pochi spiriti intieramen-
„ te stupidi; sen veggono ancora me-
„ no, che sieno sublimi, e trascenden-
„ ti! Il comune degli uomini nuota tra
„ i due estremi. " *La Bruyere*.

La parola *nuotare* vien male dopo
queste due classi di spiriti: Questa fi-
gura aveva bisogno di essere preparata.
Convien quì moltiplicare gli esempj;
v' istruiranno meglio, che i precetti.

„ Se Roma ha prodotto più grand'
„ uomini, che verun' altra città, che
„ fos-

(*) *L'altezza di parapetto, in Francese* hauteur d'appui, *è un' altezza tale da poter appoggiarvisi sopra. Si computa comunemente di tre piedi.*

„ fosse stata avanti di lei, ciò non fu
„ a caso e per accidente; ma perchè lo
„ stato Romano, costituito nella ma-
„ niera, che veduto abbiamo, era per
„ così dire, del temperamento, ch' es-
„ ser doveva il più fecondo in eroi.

Costituito prepara *temperamento*. Nulladimeno non avendo Bossuet ritrovato questo tropo abbastanza preparato, salva quello, che vi è di crudo, aggiugnendo, *per così dire*. Non avrebbe avuto bisogno di questa precauzione se rappresentata avesse la Repubblica come un corpo, ed avesse detto: *perchè il corpo della Repubblica costituito nella maniera, che veduto abbiamo, era del temperamento, ch' esser doveva il più fecondo in eroi*.

Que sa verité propice
Soit contre leur artifice
Ton plus invincible mur:
Que son aile tutelaire
Contre leur âpre colere
Soit ton rampart le plus sur.

Rousseau.

„ Che la sua propizia verità -- Sia
„ contra il loro artifizio -- la tua più
„ invincibile muraglia -- che l' ala sua
„ tutelare -- contro al loro aspro sdegno
„ sia il tuo più sicuro riparo. "

Ec-

Ecco una confusione di figure, che non sono preparate. Che cosa è in fatti una verità, che è una muraglia contra l'artifizio, ed un' ala, ch'è un riparo contra lo sdegno?

Bossuet ha detto: *in questa guisa gli spiriti una volta commossi, cadendo di rovina in rovina, si sono divisi in tante sette.*

Degli spiriti non cadono di rovina in rovina, e converrebbe usare molte precauzioni per preparare una tal figura.

Talvolta s'appartiene al pensiero medesimo espresso ne' termini proprj l'apparecchiar la figura.

Io sono sempre occupata col pensiero in voi, mia cara fanciulla; io passo molte più ore a Grignan che a Rochers. Sevignè.

Passo molte più ore a Grignan che a Rochers, è un tropo, che non s'intenderebbe, se lo stesso pensiero non fosse stato dapprima espresso co' termini proprj. Lo stesso è del pensiero seguente.

In quanto a voi, voi pensate a me per uno sforzo unicamente di memoria; là provvidenza non è obbligata a restituirmi a voi, come questi luoghi debbono restituir voi a me. Sevignè.

Où sont ces fils de la terre

Dont les fieres legions
Devoient allumer la guerre
Au sein de nos regions?
La nuit les a rassembles,
Le jour le voit écoules
Comme de foibles ruisseaux,
Qui gonfles par quelque orage
Viennent inonder la plage
Qui doit engloutir leurs eaux.

„ Dove sono que' figli della terra --
„ le cui fiere legioni -- accender do-
„ veano la guerra -- nel seno delle no-
„ stre regioni? La notte le ha insie-
„ me raccolte -- il giorno le vede tra-
„ passate -- come deboli ruscelli -- che
„ gonfiati da qualche procella -- ven-
„ gono ad inondare il paese -- che in-
„ gojar deve le loro acque.

Queste parole *di legioni trapassate* formano un' immagine, che non è abbastanza preparata: ma tutto il resto offre una figura assai ben sostenuta: imperciocchè, dacchè sono trapassate, è molto naturale il paragonarle a de' torrenti, che sono ingojati ne'luoghi, dove si spandono. Ecco un altro esempio di una figura ben sostenuta se se n' eccettuino poche cose.

„ O Dio! che cosa è adunque l'uo-
„ mo? E' egli un prodigio? E' egli un
„ mo-

„ mostruoso aggregato di cose incom-
„ patibili? è egli un inesplicabile enim-
„ ma? ovvero, non è egli piuttosto, se
„ parlar posso così, un avanzo di se
„ medesimo; un'ombra di quello, ch'
„ era nella sua origine; un edifizio ro-
„ vinato, che ne' suoi diroccati avanzi
„ conserva ancora qualche cosa della sua
„ bellezza, e della grandezza della pri-
„ miera sua forma? Egli è caduto in
„ rovina per la depravata sua volontà;
„ il colmo è caduto sulle muraglie e
„ sopra le fondamenta: ma si smuova-
„ no queste ruine, si ritroveranno ne'
„ frantumi di questo atterrato edifizio
„ e le traccie delle fondamenta, e l'
„ idea del primo disegno, e l'impronta
„ dell'architetto. " *Bossuet*.

Questa pittura è grande e giusta in tutte le sue proporzioni: bisogna soltanto levar via *per la depravata sua volontà*: imperocchè queste parole dir non si possono di un edifizio; e nondimeno la regola, per sostenere una figura, si è, non aggiugner nulla, che non abbia analogia col primo tropo. Ecco un esempio, dove questa legge è assai bene osservata.

Bisogna che il Sig. de la Garde abbia delle nuove ragioni per giugnere all'

 estre-

estremità di aggiogarsi sotto al carro con alcuno; *io credeva, ch' egli fosse libero, e che saltasse e corresse in un prato: ma finalmente è d' uopo venire al timone, e mettersi sotto al giogo, come gli altri*. Sevignè.

Aggiugnerò quì molti esempj di figure mal preparate e mal sostenute, affinchè impariate a sfuggir degli errori, da' quali i migliori scrittori non sempre si guardano.

Ora si oppone all' unione di tanti soccorsi insieme adunati, e rompe il corso di tutti que' torrenti, che inondata avrebbero la Francia. Ora gli sconfigge, e li disperde con reiterati combattimenti, Ora li rispigne e li caccia al di là de' loro fiumi. Flechier.

Non si sconfiggono de' torrenti, non si disperdono con combattimenti, non si rispingono al di là de' loro fiumi. Questa figura è adunque mal sostenuta.

Vôtre raison qui n' a jamais flottè
Que dans le trouble & dans l' obscuritè,
Et qui rampant à peine sur la terre
Veut s' elever au dessus du tonnerre?
Au moindre ècueil qu' elle trouve ici bas,
Bronche, trèbuche, & tombe à chaque pas: Et

Et vous voulez fiers de cette étincelle
Chicaner Dieu sur ce qu'il lui révéle? Rousseau.

„ La vostra ragione, che non ha
„ mai fluttuato -- che nel torbido, e
„ che strisciando appena sopra la terra --
„ vuol sollevarsi al di sopra del tuono?
„ Al più picciolo scoglio, ch'ella tro-
„ va quaggiù, inciampa, trabocca, e
„ e sen cade ad ogni passo: e voi vo-
„ lete altieri per questa scintilla -- Muo-
„ ver contesa a Dio sopra ciò, ch'egli
„ le rivela? "

Quando si considera la ragione come una scintilla, si può egli dire, che fluttua? se fluttua, può egli dirsi, che striscia? finalmente se striscia, inciampa ella, trabocca ella, sen cad'ella all'urtare nel più picciolo scoglio? Non è questo che una confusion di figure.

Io non dubito, che il pubblico non sia stordito, e stanco di udire da alcuni anni de' vecchj corvi gracchiare d' intorno a coloro, che di un volo libero, e con una penna leggiera sollevati si sono a qualche gloria co' loro scritti. Questi lugubri uccelli sembrano con le loro continue grida voler imputare ad essi l' universale discredito, in cui necessariamente sen cade tutto quello, che espon-

gono alla gran luce della stampa, come se si fosse cagione, ch' essi mançano di forza e di fiato, o che si dovesse essere responsabile e mallevadore di quella mediocrità sparsa sopra l' opere loro. La Bruyere.

Ecco uccelli, ale, penne, opere, scritti, esposti alla luce della stampa, i quali sono tutt' altro che una figura sostenuta. *Iddio* raddrizza *quando gli piace il senso traviato*. Bossuet.

Riconduce sarebbe stato, a parer mio, meglio detto, che *raddrizza*.

Jusques au bord du crime ils conduisent nos pas:
Ils nous le font commettre, & ne l' excusent pas.

,, Fino all' orlo del delitto conducono i nostri passi, ce lo fanno commettere, e non lo scusano. "

Commettere e *scusare* non possono stare insieme con un delitto rappresentato come un precipizio, sull' orlo del quale sono condotti i nostri passi.

Finiamo con una figura ben sostenuta.

A' peine du limon, où le vice m' engage
J' arrache un piè timide, & sors en m' agitant
Que l' autre m' y reporte, & s' embourbe à l' instant. ,, Ap-

„ Appena dal fango, in cui il vizio
„ m' immerge, traggo un timido pie-
„ de, e n'esco agitandomi; che l'al-
„ tro mi vi riporta, e incontanente s'
„ impantana.

Voi vedete da questi esempj, che una figura abbisogna di essere preparata ogni volta che il termine sostituito non ha una manifesta e palese analogia con quello, che si rigetta. Voi vedete ancora, che una figura è sostenuta, quando conserva la stessa analogia in tutti i termini da voi usati.

C A P O VIII.

Considerazioni sopra i tropi.

VOI sapete, Monsignore, come i medesimi nomi sono stati trasportati dagli oggetti, che cadono sotto i sensi a quelli, che loro sfuggono. Avete osservato, che sono ancora in uso nell'uno e nell'altro significato, e che ve n'ha alcuni, che sono divenuti i nomi proprj delle cose, delle quali erano stati da principio i segni figurati.

I primi, come il *movimento* dell'anima, la sua *inclinazione*, la sua *riflessione* danno corpo a cose, che non ne anno.

I secondi, come il *pensiero*, la *volontà*, il *desiderio*, non dipingono più nulla, e lasciano all'idee astratte quella spiritualità, che le toglie, e sottrae a' sensi. Ma se il linguaggio esser deve l'immagine de' nostri pensieri, si ha perduto molto, quando dimenticando il primo significato delle parole, si sono cancellati perfino i tratti, che davano all'idee. Tutte le lingue sono in questo più o men difettose; tutte ancora anno delle pitture più o men conservate. Volete voi, Monsignore, conoscerne e sentirne le bellezze? Bisogna, che vi accostumiate di buon'ora a cogliere e discernere quell'analogia, che fa passare le parole per differenti significati; bisogna imparare a vedere i colori, che vi si sono dati. *Duro*, per esempio, significa nel senso proprio un corpo, le cui parti resistono agli sforzi, che si fanno per separarle; e questa idea di resistenza l'ha fatto stendere a molti altri usi: Questa idea è il fondamento dell'analogia. Quindi questa parola rappresenta un uomo severo, *duro a se stesso, e duro agli altri*; insensibile, *cuor duro*: che non può apprender nulla, *testa assai dura*; inflessibile *alle grida*: rincrescevole, *ciò mi è assai duro*

ro ec. Osservar potete una gran differenza tra *rincrescevole*, e che *non può apprender nulla*: Ma vedete, che subito che si sa il significato proprio della parola *duro*, e di quelle alle quali esso si annette, l'analogia mostra chiaramente il senso della figura.

Se non si coglie e discerne quest'analogia, sfuggono la maggior parte delle bellezze del linguaggio. Non si veggono più ne' termini figurati, se non parole arbitrariamente scelte per esprimere certe idee. In *esame*, per esempio, un Francese non vede che il nome proprio di un'operazione dell'anima: un Latino vi annetteva la medesima idea, e vedeva di più un immagine, come noi in *pensare e bilanciare*. E' lo stesso delle parole *anima* e *anima*, *pensiero*, e *cogitatio*.

Spesse volte il filo dell'analogia è sottile, che fugge, se non si ha della vivacità nell' immaginazione, della giustezza, e della finezza nello spirito. In questo consiste il gusto.

Uno de' doveri dello Scrittore si è di rendere questo filo facile ad esser colto e distinto, e perciò deve imporre a se stesso la legge di trarre le sue figure da oggetti famigliari a quelli,

per cui egli scrive. Tali sono le arti, i costumi, le cognizioni comuni, i pregiudizj ricevuti, e tutte le cose, che l'uso mette in commercio.

Gli oggetti sono nobili, o abbietti, tristi, o ridenti ecc. e sembra, che insieme co' loro nomi si trasportano anche le loro qualità. Ma tutti i popoli non anno le medesime usanze, i medesimi pregiudizj; tutti non anno fatti gl' istessi progressi nell'arti, e nelle scienze. Ecco perchè le medesime figure non sono ricevute in tutte le lingue, e quelle che sono comuni a molti, non anno in ciascuna il medesimo carattere. Ma ogni lingua deve assoggettarsi al principio della maggior connessione dell'idee: se le più perfette se ne discostano, non lo sono ancora abbastanza.

Una lingua non è ricca, se non in quanto, che il popolo ha maggior gusto, e l'arti, e le scienze si sono perfezionate, e le cognizioni in ogni genere, sono più sparse, e diffuse.

Ma è desiderabile, che le arti, le scienze, e le lingue facciano i loro progressi insieme. Se un popolo, uscito appena dalla barbarie, volesse tosto coltivare le arti, e le scienze, sarebbe obbligato a prendere da' suoi vicini e le co-

cognizioni, e le parole. L'espressioni, che sarebbero figure, per i popoli, da' quali prese le avesse, non sarebbero adunque per lui, che nomi proprj, che nulla dipingerebbero. E' questo il difetto, in cui sono cadute le lingue moderne, che preso anno dalle lingue morte, e che prendono di continuo le une dall' altre. La lingua la più perfetta, sarebbe quella, che senza prendere da' verun' altra, seguiti avesse i progressi di un popolo illuminato.

Da quanto detto abbiamo resulta', che i vantaggj de' tropi sono, primieramente di contrassegnare le cose, che non avrebbero nome: secondo, di dar corpo, e colori a quelle, che non cadono sotto i sensi; e finalmente di far prendere a ciascun pensiero il carattere, che gli è proprio.

Dicono i retori, che non si deve far uso delle figure, se non per ispargere chiarezza e grazia, e che bisogna soprattutto non prodigalizzarle. Ma quelli, che più ne abusano, an eglino adunque disegno di prodigalizzarle? voglion eglino essere oscuri, o nojare ed offendere il lettore? Inoltre che cosa è prodigalizzar le figure? Quelli che danno questi generali e indeterminati consigli,

non sanno adunque quanto nell' origine ogni linguaggio sia figurato. Io dico al contrario, che non si possono moltiplicare di troppo le figure, ma aggiungo, che importa essenzialmente il conformarsi sempre alla connessione dell' idee.

CAPO IX.

Delle formole, o modi di dire, che sono proprj delle massime e de' principj.

SEmbra, che nel linguaggio non facciasi che sostituire le une all' altre l' espressioni. Vedute abbiamo l' idee sensibili in luogo dell' idee astratte, ed adesso vedremo l' idee astratte in luogo dell' idee sensibili. Ciascuna di queste formole ha la sua bellezza, s' è convenevolmente usata.

L' idee astratte non sono sovente che il resultato di molte cose sensibili. Sono estratti, che rappresentano molte idee ad una volta. Anno il vantaggio della precisione, nè manca loro nulla, se vi aggiungono la luce e la chiarezza. I principj e le massime non si formano, che da queste idee.

Una massima o un principio è un giu-
di-

dizio, la cui verità è fondata sopra il raziocinio, o sopra l'esperienza. In luogo di dire, che ci lasciamo sempre sedurre dagli oggetti, che appassionatamente desideriamo, che ne esageriamo a noi stessi la bontà, e la bellezza, che ce ne dissimuliamo i difetti, e che non sospettiamo degli errori, in cui ci fanno cadere: dirassi in due parole col la Rochefoucault, *lo spirito è ingannato dal cuore*. Quando voi eravate con le donne, quanti difetti non avevate? Nondimeno gli scusavate, siccome al presente li biasimate. Voi credevate di esser leggiadro, ed amabile, e la vostra debole ragione era ingannata dal vostro cuore corrotto e guastato.

Le massime sono di un grand' uso nella morale, e nel'a politica: esprimono la profondità di quello che scrive, perchè suppongono sovente molta esperienza, delle riflessioni fine e delicate, e delle grandi letture. Piacciono al lettore, perchè lo fanno pensare: è questa una luce, che illumina e rischiara tutto ad un tratto un grande spazio.

Voi avete assai poca esperienza, Monsignore, e perchè non avete più che sette anni, e perchè siete principe: imper-

perciocchè i principi n'anno più tardi, che gli altri uomini. Io non devo adunque moltiplicare gli esempj: ma pochi basteranno a farvi conoscere il carattere delle massime, e i modi di dire, che sono loro proprj.

Principio e *massima* sono due voci sinonime: significano tutte e due una verità; ch'è il ristretto e il compendio di molte altre; ma quella si applica più particolarmente alle cognizioni teoriche, e questa alle cognizioni pratiche. *Tutte le nostre cognizioni vengono da' sensi*: ecco un principio: illumina il nostro spirito; ma non c'istruisce di quello, che far dobbiamo. Una massima all'opposto ci mostra i nostri doveri, ed ecco la più generale: *non dobbiam fare ad altri quello, che non vorremmo, che a noi fosse fatto*. La teoria e la pratica dipendono sì forte l'una dall'altra, che troverete delle verità, che si potranno indifferentemente collocare tra le massime e i principj. E questa si è la ragione, perchè queste due voci così spesso si confondono: la differenza n'è nondimeno chiara e manifesta.

Le massime, quantunque regole di condotta, non sempre mostrano quello,

che

chè si dee fare; non sono spesse volte, che un' osservazione sopra la maniera generale di sentire e di operare. Tale si è quella che vi ho proposta per esempio; *lo spirito è ingannato dal cuore*: tale si è ancora questa: *si ha bisogno di essere avvertito per ben vedere*. Non sono queste regole di quello, che far dovete; ma sono nondimeno lezioni di condotta. Imperciocchè la prima v' insegna, come v' ingannate, e la seconda come potete uscire dall'ignoranza. Ogni osservazione, che concerne più la pratica, è una massima: ogni osservazione, che riguarda più la teoria, è un principio.

Quando si stabiliscono principj, o massime, ci esprimiamo con sì poche parole, e consideriamo le cose in una maniera tanto generale, che sovente i medesimi giudizj sembrano veri e falsi ad un tempo. La Rochefoucault ha detto: *gli uomiai non sono mai nè tanto felici, nè tanto infelici quanto si pensa*. Ciò è vero; ma sarebbe vero ancora il dire, *che gli uomini sono sempre tanto infelici, ed infelici quanto pensano di esserlo*. Il Rochefoucault non considera, se non se cagioni esterne della nostra felicità o infelicità; e il suo pensiero

si

si è, che non ve n'ha mai tanta, quanta c'immaginiamo. Io per contrario considero la felicità, o infelicità nel sentimento; e in questo senso egli è evidente, che noi ne abbiamo tanta, quanta c' immaginiamo di averne.

Sarebbe questo, Monsignore, il più picciolo difetto de'principj, e delle massime, se fosse sempre così facile il comprenderne il vero senso: ma questo difetto è la sorgente d'infiniti abusi, che conoscerete quando studierete l' istoria dello spirito umano. Tuttavia non si può far a meno di queste espressioni abbreviate: potete già comprendere, che senza di esse, le facoltà dell'intelletto difficilmente si dispiegherebbero, ed avrebbero assai men di esercizio; e riconoscerete maggiormente la loro utilità, a misura che andrete acquistando maggiori cognizioni.

Giacchè conoscete la natura de' principj e delle massime, vedete quanto semplice debba esserne l' espressione. Non trattasi di dipingere, nè di esprimere sentimento: non si richiede, che luce. *E' pericoloso ascoltar le lodi*, è una massima: ecco de'versi, dov'è rinchiusa; ma vi prende un'altra forma.

Que c'est un dangereux poison.

Qu'

Qu' une delicate louange!
Helas! qu' aisement il derange
Le peu que l' on a de raison.
Chaulieu.

„ Quanto pericoloso veleno -- è una
„ delicata lode! -- Ahimè! quanto fa-
„ cilmente turba -- quel poco, che ab-
„ biam di ragione! "

Non è questa l' espressione di una massima; ma è il sentimento di un uomo, che riflette sopra di una massima.

Guardatevi, in una massima, dallo scherzare sulle parole, come il la Bruyere in queste: *un carattere assai insipido si è non averne alcuno*. Perchè non dire semplicemente è una cosa assai insipida il non avere niun carattere?

C A P O X.

Delle Formole o modi di dire ingegnosi.

INtendo per formole o modi di dire ingegnosi i motti, le arguzie, le spiccate di spirito, i pensieri fini e delicati. Il loro carattere è l' amenità; ora esprimono delle verità grate alle persone, alle quali si parla, ed ora spargono il ridicolo.

L'a-

L'amenità non piace se non inquanto ch'è naturale. Per questo l'espressione ne deve esser semplice. Quegli, che si affatica per ischerzare, non ischerza; è per lo meno freddo, se non è ridicolo.

Spesso una formola ingegnosa non è che una metafora. Alla morte del Maresciallo di Turenna Luigi XIV. fece una promozione di molti marescialli di Francia, e madama di Cornuel disse: *egli si crede di darci la moneta del Sig. di Turenna*.

Una formola ingegnosa può essere una pittura aggradevole.

„ Madama di Brissac aveva oggi la
„ colica bella, acconciata il capo in
„ guisa di acconciar tutto il Mon-
„ do. Vorrei, che veduto aveste ciò,
„ ch'ella forma de'suoi dolori, e l'uso,
„ che faceva de' suoi occhj, e delle sue
„ grida, e delle braccia, e delle ma-
„ ni, che si strascinavano sopra il suo
„ copertojo; e le situazioni, e la com-
„ passione, che voleva, che se ne aves-
„ se . . . in verità voi siete una vera
„ villanzona, quando penso con quale
„ semplicità siete ammalata. " *Sevignè.*

Io non riprendo le negligenze, che madama di Sevignè s'è fatte lecite.

Ba-

Basta, che questa pittura sia ingegnosa, e forse una maggior correzione guastata l' avrebbe.

Un detto può essere ingegnoso per un' allusione, quando quello, che si dice, fa intendere quello, che non si dice. Madama di Sevignè ne riporta uno del Conte di Grammont. Voi co-
„ noscete, dic' ella, l' Angleè: egli è,
„ quanto mai esserlo si possa altiero e
„ famigliare; giocava l' altro giorno
„ alla bisca, col conte di Grammont,
„ che gli disse, per alcune sue manie-
„ re alquanto libere: Sig. de l' Angleè, *riserbate queste* dimestichezze *per quando giuocherete col re.*

Madama Cornuel attendeva nella prima anticamera di un uomo di fortuna. Mostrò alcuno di stupirsene: *Lasciatemi qui*, dic' ella; *io mi starò bene con esso loro fino a tanto che non saranno più che lacchè.*

Il Cardinale di Richelieu incontrando il Duca di Epernon sulla scala del Louvre lo richiese, se vi fosse nulla di nuovo: *no*, disse il Duca, *se non che voi salite, e io discendo.*

Racine era stato sepolto a Porto Reale e il conte di Roucy disse: *mentr' era vivo non si sarebbe fatto seppellire colà.*

Un

Un detto arguto e piacevole non è alle volte, che una risposta assai semplice, ma non aspettata.

Avendo il Cardinale di Richelieu stabilita la pensione di Vaugelas, gli disse: " Voi non ommetterete nel di„ zionario la voce di pensione " *No*, Monsignore, disse Vaugelas, e *ancora meno quella di riconoscenza*.

Il marchese di Seignelai domandò al Doge di Genova quello ch'egli trovava di più singolare a Versailles: *di vedermivi*, rispose il Doge. Il Cardinala di Polignac, parlando del miracolo di S. Dionigi insisteva molto sull'esservi due leghe da Parigi a S. Dionigi: Monsignore, disse una Donna di spirito, *non v'è che il primo passo che costi*. Un modo di dire ingegnoso può non essere che una riflessione faceta e burlevole. Tale si è quella di madama di Sevignè: *non v'ha cosa che rovini tanto quanto non aver d nari*. Può ancora non ritrovarsi, che in un'espressione, che sorprende per la sua novità, e che si approva per la sua aggiustatezza. Madama di Sevignè disse a sua figlia: La tramontana di *Grignan mi fa male al vostro petto*.

Sarebbe inutile moltiplicar di van-

tag-

taggio gli esempj. Questi vi convinceranno abbastanza delle cognizioni, che vi mancano per sentire e conoscere la finezza di questa sorta di maniere di dire; e appareechieranno il vostro spirito a quel discernimento, che vi renderà un giorno capace di giudicarne. Toccherà all' uso del mondo, e alla lettura de' buoni scrittori sviluppare in riguardo a questo le vostre disposizioni. Io non posso ancora mostrarvi queste cose, che in un assai lontana prospettiva. Sono questi semi, ch' io spargo nel vostro spirito, e perchè vi germoglino un giorno, mi basterà prevenirvi di buon'ora contra il cattivo gusto. Questo sarà l' oggetto del seguente Capitolo.

CAPO XI.

Delle formole, o modi di dire preziose, o ricercate.

VI sono degli scrittori, che par che temano di dire tutto quello, che tutto il mondo pensa, e particolarmente di dirlo con espressioni, che sono nella bocca di tutti. Amano quei modi di dire preziosi, i quali altro non sono che l'ar-

te

te d'imbrogliare un pensiero comune, per dargli un'aria e un aspetto di novità, e di finezza. Il Sig. di Fontenelle n'è un esempio tanto più sorprendente, quanto che aveva lo spirito giusto, luminoso, e metodico. Egli si aveva intorno a questo formato un principio assai strano e singolare: credeva, e gliel'ho sovente inteso dire, che v'ha sempre del falso in un tratto di spirito, e ch'è d'uopo, che ve n'abbia. Per questo egli cercava di avvilupparsi, ed involgersi quando scriveva sopra cose di puro piacere e diletto: egli, che trattava le materie filosofiche con tanta luce e chiarezza; che conosceva meglio che qualsivoglia altro l'arte di addattarle alla capacità, e all'intelligenze del comun de' lettori, e che, con questo talento, ha contribuito alla celebrità dell'Accademia delle scienze, come i buoni istorici contribuito anno a quella de' loro eroi. Ma questi traviamenti sono i soli, ch'egli si sia fatti leciti. Saggio d'altronde nelle sue opere, come nella sua condotta: amabile nella società per i suoi costumi, ed una elevatezza di spirito, della quale non si prevaleva, la sua memoria è rispettabile a tutti quelli, che conosciuto lo anno.

E'

E' cosa molto ordinaria e comune imitare i grand' uomini in quello, ch' anno di difettoso. Si contraffà di leggeri un portamento sforzato, e ricopiasi difficilmente quello, ch' è naturale. Voi siete in quell' età, Monsignore, nella quale gli uomini sono convinti di questa verità per la loro propria esperienza: è d' uopo almeno, che vi renda utile e vantaggiosa questa verità, che così bene sapete.

Quello the ci circonda, ci fa ombra. Ecco una maniera di dire, molto oscura: l' espressione è ella propria, o figurata? Si vuol egli dire, che quello, che ci circonda, ci copre della sua ombra, ovvero, se sia per rispetto a noi quello che sono le ombre per rispetto alle figure di un quadro? Ci fanno esse apparir più, o apparir meno? A nostro vantaggio, o a nostro disavantaggio? Non v' ha dubbio, che non sia d' uopo di una qualche finezza per rilevare il senso di questa espressione. Continuate adunque, e dite:

I meriti grandi, che sono lontani, non ci discoprono la nostra picciolezza. In vece di spiegar pianamente, e semplicemente l' effetto de' meriti, che ci sono dapresso, lo date ad indovinare,

di-

dicendo quello, che non fanno i meriti lontani.

Il vostro pensiero comincia a divenire men oscuro. Terminate adunque, e dite: *quegli, che la raggiugne, la misura, e la mostra.*

Non si scorge molta relazione tra queste due proposizioni: *quello, che ci circonda, ci fa ombra: e i meriti, che ci circondano, mostrano la nostra piccolezza.* Ma quanto meno si scorge questa relazione, tanto più si suppone di finezza. Se vi foste contentato di dire: *il merito di quelli, che ci avvicinano, fa vedere, quanto poco, noi ne abbiamo.* La maniera di dire stata sarebbe comune del pari che il pensiero.

„ E' lungo tempo, madama, che mi
„ sarei presa la libertà di dichiararvi
„ l'amor mio, se aveste il comodo e
„ l'agio di ascoltarmi; ma voi siete
„ occupata da non so quanti altri, che
„ per voi sospirano; ed ho giudicato
„ opportuno di tacermi; potrà giugne-
„ re un più favorevole momento, nel
„ quale mi avventurerò di parlare. "

Ma un poco di oscurità, e di contraddizione ne' termini darebbe a questo linguaggio un falso aspetto di spirito, e di finezza. Dirassi adunque:

„ E'

„ E' lungo tempo, che mi sarei pre-
„ so la libertà di amarvi, se aveste il
„ comodo e l'agio di essere da me
„ amata: ma voi siete occupata da non
„ so quanti altri, che per voi sospira-
„ no. Ho giudicato opportuno di ri-
„ serbarvi l'amor mio: potrà giugnere
„ un qualche tempo più favorevole,
„ nel quale lo collocherò. “

Non è prendersi una libertà l'amare una persona amabile; ma è un prendersene una il dichiararle il proprio amore. Confondendo queste due cose, voi mescolate insieme il vero, e il falso: ecco l' arte.

Supporre, che una persona non abbia il comodo di essere amata, è ancora supporre una cosa falsa, e si richiede una qualche finezza per comprendere, che ciò vuol dire, che una donna non ha tempo di ascoltare un amante.

Finalmente, riserbare un amore per un altro tempo, è propriamente non avere alcun amore. Si ha adunque piacere d'indovinare, che ciò significa, che si riserva la sua dichiarazione per un altro tempo.

Ecco tutto il segreto di queste forme di dire ricercate. Prendete un pensiero comune, esprimetelo primieramente con

oscurità, diventate in appresso il vostro commentatore: voi avete lo scioglimento dell'enimma; ma non vi date fretta di enunciarlo; fatelo indovinare, e sembrerà, che pensate in una maniera novissima e finissima.

Spesse volte il prezioso non istà che in una sola parola; e ciò ha luogo allora quando una metafora risveglia degli accessorj, che oscurano un pensiero. Si dirà molto bene: *le riflessioni sono il nutrimento dell' anima:* Ma se l'espressione sembrerà ricercata, se si dice: *le riflessioni sono le vivande ghiotte dell' anima*, s'intendono per *vivande ghiotte* de' manicaretti, che non sono tanto fatti per nodrire, e specialmente per nodrir sanamente, quanto per solleticare il gusto. L'Abate Girard, che adopera questa metafora, vuol far intendere, che l'anima ama le riflessioni; e questo è un accessorio, che sarebbe bene esprimere: ma la forma di dire, ch'egli sceglie, è preziosa, perchè abbandona una metafora ricevuta per cercare questo accessorio in una figura, dove l'idea di nutrimento appena comparisce, e si mostra.

La-Motte dice: *che una siepe è lo*

svizzero di un Giardino; e vuol dire, che ne vieta l' ingresso.

Taluno ha detto ancora: dare un' *attitudine misurata al suo stile*, per dire, scrivere sensatamente, con riflessione.

Passeggiare per i' secoli passati, per imparare la storia. Ma è inutile accumulare gli esempj dopo quello, che detto abbiamo sopra i tropi.

Vi sono degli scrittori, che vogliono esser sempre energici ed ingegnosi. Crederebbero di non iscriver bene, se non terminassero ogni articolo con un concetto, o con una massima, e fino dalla prima linea si vede, che apparecchiano la parola con cui finir vogliono. Fanno di continuo violenza alla connessione dell' idee: il loro stile è monotono, sforzato, imbrogliato. Tutte le loro frasi, tutti i loro periodi sembrano gittati nella medesima stampa: non anno assolutamente che una maniera. Per quanto ingegnosi sieno i concetti, per quanta precisione abbiano le massime, non conviene impiegarle, se non allora che la connessione dell' idee ve le conduce: nascer devono dal fondo del soggetto.

Alcuni Scrittori amano di prodigaliz-

zare l'ironia. Questa figura fu la cagione del passeggiero successo delle Lettere di Voiture, che più non si leggono. Quello, ch'è ricercato, arreca alla fine stanchezza e noja; e nulla produce più questo effetto quanto il dir sempre il contrario di quello, che si vuol far intendere. E' questo, Monsignore, il linguaggio di coloro, che vi dicono, che siete principe amabile: Voi vedete da questo solo esempio quanto l'ironia sia fredda per ogni poco che sia inopportuna e disadatta.

CAPO XII.

Delle formole o modi di dire proprj de' sentimenti.

AVvi per ciascun sentimento una parola atta a risvegliarne l'idea: tali sono *amare*, *odiare*. Quando dico adunque *io amo*, *io odio*, esprimo un sentimento: ma questa è l'espressione più debole. Cangiando la forma del discorso, si modifica il sentimento, e si esprime con maggior vivacità: *Se l'amo, se l'odio?* esprime quanto si ami, quanto si odj. *Io, non l'amerò? io, non l'odierò?* fa conoscere quante ragioni si cre-

creda di avere di amare, o di odiare.

Un'anima, che sente, non cerca la precisione: ella analizza al contrario fino alla più minuta particolarità: vede dell'idee, che sfuggono a qualunque altro, e vi si ferma, e trattiene con piacere. In questa guisa madama di Sevignè spiega e dichiara tutto quello, che l'amore, che aveva per sua figliuola, provar le faceva: Eccone alcuni esempj.

Ah! fanciulla mia, quanto bramerei di vedervi un poco, udirvi, abbracciarvi, vedervi passare, se il resto è di troppo! Ahimè! ella si è questa la mia follìa di vedervi, di parlarvi, di udirvi, io mi divoro di questa voglia, e del dispiacere di non avervi abbastanza ascoltata: non abbastanza guardata.

Io sempre vi cerco, e trovo, che tutto mi manca, perchè voi mi mancate. I miei occhj, che vi anno tanto incontrata, da quattordici mesi più non vi trovano ---- Sembrami di non avervi abbastanza abbracciata partendo. Qual riguardo doveva io avere? Non vi ho abbastanza detto, quanto io sia contenta della tenerezza vostra; non vi ho abbastanza raccomandata al Sig. di Grignan.

Non ho ancora tralasciato di pensare a voi dopo che sono arrivata, e raffre-

nar non potendo i miei sentimenti, mi son messa a scrivervi in capo a quel picciolo viale oscuro, che tanto vi piaceva, assisa sopra quel sedile di musco, dove vi ho talvolta veduta coricata. Ma o mio Dio! dove non vi ho io quì veduta!

Io leggeva velocemente la vostra lettera per impazienza, e mi fermava tutto a un tratto per non divorarla così presto: la vedeva finir con dolore.

Subito che odo qualche cosa di bello, vi desidero.

Se considerate separatamente questi pezzi, che ho quì messi insieme e raccolti, giudicherete, che il linguaggio n' è semplice, e ch' esprime il sentimento con idee, che ritrovarsi non possono, se non in un'anima, che sente. E perciò questi pezzi sono sparsi in molte lettere di madama di Sevignè. Ma quando gli unisco insieme, e ve li fo leggere seguitamente, voi osservate una troppo ricercata profusione; e quest' affettazione, che sembra render sospetto l' amore di Madama di Sevignè per sua figlia, indebolisce l' espressione de' suoi sentimenti. Questa profusione sarebbe adunque un difetto, se si ritrovasse in alcuna delle sue lettere.

Ma-

Madama di Sevignè commetterebbe un fallo maggiore, se si fermasse e trattenesse sopra circostanze, che sfuggir debbono ad un' anima, che sente, e che richiederebbero, per essere osservate, un' anima, che riflette. Eccone un esempio.

Io corro tutta agitata e commossa, ritrovo questa povera zia tutta fredda, e coricata così a suo agio che non credo che da sei mesi addietro ella avuto si abbia un così dolce momento, quanto quello della sua morte: non era quasi niente cangiata a forza di esserlo stata innanzi. Mi posi ginocchioni, e pensar potete, s' io piansi copiosamente, vedendo questo tristo spettacolo. Sevignè.

Lo spettacolo di una morte, che fa sparger lagrime, permette egli questa osservazione? coricata *così a suo agio, che io non credo, che da sei mesi addietro ell' avuto si abbia un così dolce momento quanto quello della sua morte.* Un sentimento è meglio espresso, quando insistiamo fortemente sopra le ragioni, che in noi lo producono.

Quando Abnero rappresenta le intraprese, di cui Matano ed Atalia sono capaci, Gioadde risponder poteva; *Io li disprezzo, e non li curo.* Impiegar po-

teva de'modi di dire più convenevoli ed adattati al sentimento, ed esclamare: *Io gli temerò? Io soccomberò sotto a'colpi di Matano, o di Atalia?* Finalmente dir poteva: *Io temo Dio, nè ho altro timore*. Ma innanzi di esprimere questo sentimento, espone le ragioni, ch'egli ha di collocare la sua fiducia in Dio:

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi des méchans arrêter les complots.
Soumis avec respect à sa volonté sainte
Je crains Dieu, cher Abner, & n'ai pas d'autre crainte.

„ Quegli che mette un freno al furore dell'onde -- Sa ancora arrestare le trame de' malvagj -- Sommesso con rispetto a' suoi santi voleri -- Io temo Dio, caro Abner, e non ho altro timore. " L'ultimo verso è semplicissimo. Egli è bello da per se stesso, e lo è ancora, perchè la sua semplicità contrasta coll'espressione figurata de' due primi. Finalmente riceve da' versi, che lo precedono una forza, che non avrebbe, se fosse solo, perchè allora non vedrebbesi così manifestamente, quanto sia ben fondata la fiducia di Gioadde. La

La minuta e particolare esposizione degli effetti di una passione forma ancora l' espressione del sentimento: Ermione dice a Pirro.

Je ne t' ai point aimé, cruel? Qu'ai je donc fait?
J' ai dedaignè pour toi les voeux de tous nos princes;
Je t'ai cherché moi même au fond de nos provinces;
J'y suis encor, malgré tes infidelités,
Et malgré tous nos Grecs honteux de mes bontés.
Je leur ai commandé de cacher mon injure.
J' attendois au secret le retour d'un parjure;
J' ai cru, que tôt ou tard, à ton devoir rendu,
Tu me rapporterois un coeur, qui m' étoit du.
Je t' aimois inconstant, qu' aurois je fait, fidelle?
Et même, en ce moment, où ta bouche cruelle
Vient si tranquillement m'annoncer le trepas,
Ingrat! je doute encor, si je ne t' aime pas.

„ Io non ti ho amato, crudele? Che

„ adunque ho io fatto? -- Ho per te
„ rigettati i voti di tutti i nostri prin-
„ cipi -- T' ho cercato io stessa ai più
„ remoti confini delle nostre provincie--
„ Vi sono ancora malgrado alle tue in-
„ fedeltà --- E malgrado a tutti i no-
„ stri Greci, che sentono vergogna e
„ rossore delle mie compiacenze -- Ho
„ imposto loro di tener celata ed oc-
„ culta la mia ingiuria -- Attendeva
„ in segreto il ritorno di uno spergiu-
„ ro -- Ho creduto, che presto o tardi,
„ restituito al tuo dovere -- Mi avre-
„ sti riportato un cuore, che mi era
„ dovuto -- Io ti amava incostante,
„ che avrei io fatto fedele? E in que-
„ sto stesso momento, che la crudele
„ tua bocca -- Viene così tranquilla-
„ mente ad annunciarmi la morte ----
„ Ingrato! dubito ancora, se io non
„ ti ami. "

L'interrogazione contribuisce ancor essa all'espressione de' sentimenti: sembra essere il modo di dire il più acconcio e convenevole a' rimproveri. Ed è quello perciò, che Racine mette in bocca a Clitemnestra, quando ella si sfoga in rimproveri contro di Agamemnone.

Quoi? l'horreur de souscrire à cet ordre inhumain

N'a

N'a pas, en le traçant, arreté vôtre main?
Pour quoi feindre à nos yeux une fausse tristesse?
Pensez vous par des pleurs prouver vôtre tendresse?
Où sont-ils les combats que vous avez rendus?
Quels flots de sang pour elle avez vous repandus?
Quel debry parle ici de vôtre resistance?
Quel champ couvert des morts me condamne au silence?
Voilà par quels temoins il falloit me prouver,
Cruel? que votre amour a voulu la sauver.
Un oracle fatal ordonne qu'elle expire:
Un oracle dit-il ce qu'il semble dire?
Le ciel, le juste ciel, par le meurtre honoré.
Du sang de l'innocence est-il donc alteré?

,, Come! l'orrore di sottoscrivere
,, quest'ordine inumano -- Non ha, nell'
,, atto di segnarlo, arrestata la vostra
,, mano! Perchè fingere agli occhj no-

 stri

„ stri una falsa tristezza? Vi credete
„ voi di provare con pianti il vostro
„ affetto? Dove sono i combattimenti
„ da voi dati? -- Quali onde di san-
„ gue avete voi per lei versate? -- Qua-
„ li rovine parlano quì della vostra re-
„ sistenza? -- Qual campo ricoperto di
„ morti mi condanna al silenzio? -- Ec-
„ co con quali testimonianze mi si do-
„ veva provare -- crudele! che il vo-
„ stro amore ha voluto salvarla -- Un
„ fatale oracolo comanda, che ella sen
„ muoja -- Un oracolo dic'egli quello,
„ che sembra dire? Il cielo, il giusto
„ cielo, onorato dall'uccisione -- E' e-
„ gli adunque avido, e sitibondo del
„ sangue dell'innocenza? "

L'ironia comunica ancora forza maggiore a' rimproveri. Ermione dice a Pirro.

Seigneur, dans cet aveu depouillé d'
artifice
J'aime à voir que du moins vous vous
rendez justice;
Et que voulant bien rompre un noeud
si solemnel
Vous vous abbondonniez au crime en
criminel.
Est il juste après tout qu'un con-
querant s'abaisse

Sous

Sous la servile loi de garder sa promesse?
Non, non: la perfidie a de quoi vous tenter;
Quoi! Sans que ni les sermens, ne devoir vous retienne
Rechercher une Grecque, amant d'une Troyenne?
Me quitter, me reprendre, & retourner encor
De fille d'Helene à la veuve d'Hector?
Couronner tour à tour l'esclave & la princesse,
Immoler Troye aux Grecs, au fils d'Hector la Grece.
Tout cela part d'un coeur toujours maitre de soi
D'un herôs, qui n'est point esclave de sa foi.

„ Signore, in questa confessione spo-
„ glia di artifizio -- Mi compiaccio
„ di vedere, che almeno vi fate giu-
„ stizia -- E che volendo già rompere
„ un così solenne legame -- Vi date in
„ preda al delitto come un reo -- E'
„ egli in fine giusto, che un conqui-
„ statore pieghi, e s'abbassi -- sotto
„ alla servil legge di attenere la sua
„ promessa? No, no: la perfidia ha di

„ che

„ che tentarvi -- E voi non mi ricercate,
„ che per darvene vanto -- Come, sen-
„ za che nè i giuramenti, nè il dove-
„ re vi ritengano, ricercare una Greca,
„ mentre siete amante di una Troja-
„ na? Lasciarmi, riprendermi, e ritor-
„ nare ancora dalla figlia di Elena alla
„ vedova di Ettore? -- Incoronare a vi-
„ cenda la schiava e la principessa --
„ Immolar Troja ai Greci, e la Gre-
„ cia al figlio di Ettore -- Tutto que-
„ sto parte da un cuore sempre padro-
„ ne di se stesso -- Da un Eroe, che
„ non è schiavo della sua fede. "

Alle volte il linguaggio del sentimento è rapido: è un'esclamazione, che tien luogo di un'intera frase. Enone, in vece di dire: *noi siamo disperati*: Questo misfatto è *orribile*; *questa stirpe è compassionevole*, esclama:

O desespoir! ô crime! o race deplorable!

„ O disperazione! O misfatto! O
„ compassionevole stirpe! "

O vanità! disse Bossuet, *o nulla! o mortali ignoranti de' loro destini!* non dice, *tutto non è che vanità*, *tutto non è che nulla*, *i mortali sono ignoranti de' loro destini*.

Non mi scorderò, Monsignore, di

ri-

riportarvi un esempio, nel quale vedrete il più gran sentimento espresso nel modo il più semplice.

La stessa palla di cannone che tolse la vita al Sig. di Turenna, portò via il braccio al Sig. di S. Ilario, luogotenente generale dell' artiglieria. Suo figlio accorse a lui tutto piagnente: ma questo Generale gli mostra il Sig. di Turenna, e gli dice: *ecco, figlio mio quegli che piagner dovete.*

Il che morisse di Cornelio è un tratto, che v'è già noto. Ma senza moltiplicar di vantaggio gli esempj, basta osservare, che bisogna distinguere tre linguaggj: quello de' concetti, o tratti di spirito, quello delle massime, e quello del sentimento. Il primo parla all' immaginazione; il secondo alla riflessione, e il terzo ad un'anima, che non è, che sensibile, ad un'anima, che nel momento, in certa maniera, senza immaginazione, e senza riflessione, è incapace del più piccolo ragionamento. Conviene adunque avvertire di non esprimere il sentimento con una formola propria de' concetti, o delle massime: cosa, che non ha fatto il Sig. di Fontenelle in questi versi:

Je ne crain rien pour moi, vous êtes immortelle, *Il*

Il ne faut pas aimer quand on a le coeur tendre.

„ Io nulla temo per me, voi siete
„ immortale -- Non bisogna amare,
„ quando si ha il cuor tenero. "

Il primo è un concetto in luogo del sentimento; il secondo è la formola di una massima, che vuol essere ingegnosa.

Osservate, Monsignore, che non si enuncia, e profferisce all' istesso modo un concetto, una massima, un sentimento. Non prenderete l' istesso tuono per dire, *non bisogna piagnere quello; che muore per la sua patria;* e per dire; *come? Voi mi piagnereste, morendo per la mia patria?* Dico di più; ed è, che l' atteggiamento del vostro corpo non sarà il medesimo nell' uno e nell' altro caso; voi non farete i medesimi gesti.

Volete voi adunque assicurarvi di aver parlato il linguaggio del sentimento? considerate, se il vostro discorso esprime gli accessorj, che dovrebbonsi leggere sul vostro volto, ne' vostri occhj, e in tutti i vostri movimenti. Vedrete che i modi di dire fini ed ingegnosi suppongono un volto, che non cangia se non per sorridere a quello, che dice; e che i modi di dire delle massime suppongono un volto tranquillo e freddo.

Ogni

Ogni passione ha il suo gesto, la sua guardatura, il suo atteggiamento; ha i suoi timori, le sue speranze, i suoi travagli, i suoi piaceri. Tutto ciò varia ancora secondo le ciscortanze, e aver deve un carattere nel discorso, come nell'azione del corpo. Se l'anima vostra è sensibile, la lingua vi somministrerà sempre le maniere di dire proprie del sentimento.

CAPO XIII.

Delle forme, che prende il discorso per dipignere le cose quali si offrono all' immaginazione.

Voi non ignorate, Monsignore, che noi non possiamo riflettere senza formare dell'idee astratte. Veduto avete, che formandole, separiamo le qualità dagli oggetti, a'quali appartengono; le consideriamo, come se esistessero da per se, e diamo loro una spezie di realità. Per questo la nostra lingua sembra attribuir loro i sentimenti, e le azioni degli esseri animati: noi diciamo: *la legge ci comanda; la virtù ci prescrive, la verità ci guida ec.*.

Ab-

Andiamo ancora più oltre: diamo loro un corpo, e un' anima. Subito operano come noi; anno le nostre mire, i nostri desiderj, le nostre passioni. Questi esseri si moltiplicano sotto a' nostri occhj, si spargono nella natura, indrizziam loro il discorso, e pare, che attendiamo la loro risposta.

Abbiamo assai maggior ragione di tenere questa condotta in riguardo agli oggetti sensibili. Quindi tutti i corpi si animano; tutti fino a' più rozzi, e grossolani anno i loro disegni; e i nostri discorsi non sono più fondati, che sopra finzioni.

Questo linguaggio esser deve connesso con la situazione dello Scrittore. Non può accoppiarsi con la calma e la tranquillità di un uomo, che raziocina, o che analizza; non conviene, se non ad un' immaginazione ch' è vivamente colpita da un' idea, e che vuole dipignerla.

Flechier dir poteva: *le città, che i nostri nemici s' erano già divise, sono ancora nel seno del nostro impero; le provincie che saccheggiar doveano, anno raccolte le loro biade ecc.* Ma quest' oratore avendo l' immaginazione ripiena della pittura de' popoli collegati contra

la

la Francia, e delle vittorie di Turenna, che disperde tutte le armate nemiche, fa un' apostrofe, che perfettamente conviene allo stato della sua anima. *Città che i nostri nemici s' erano già divise, voi siete ancora nel seno del nostro Impero; Provincie, ch' essi aveano di già saccheggiate col desiderio, e col pensiero, voi pure raccolte avete le vostre biade. Voi durate e sussistete ancora, piazze, che l' arte e la natura anno fortificate, e ch' essi aveano disegno di demolire; voi tremato non avete, che sotto a' frivoli disegni di un vincitore in idea, che annoverava il numero de' nostri soldati, e che non pensava alla saviezza del loro capitano.*

Quando si personificano gli esseri morali, convien avêr riguardo all' idee che comunemente ce ne formiamo, e all' azioni, che da noi loro si attribuiscono; tutto quello, che se ne dice, esser deve connesso con queste due cose.

La vittoria, dice il Sig. di Noyon parlando di Luigi XIV. *assoggettata, e inseparabilmente attaccata al cocchio del nostro conquistatore, gli deve ancora di più, che il tributo, ch' essa gli paga, e non può essere abbastanza grata e riconoscente. Il suo trofeo è formato dell'*

armi

armi de' nemici di Luigi il grande; la sua fronte non è coronata, che degli allori, ch' egli medesimo ha colti, le sue mani sono ripiene delle nostre palme; la Francia sola impedisce la prescrizione della sua gloria dimenticata nell'altre nazioni. Il vincitore ha fatto più per la vittoria da lui renduta costante, che la vittoria non ha fatto pel vincitore da lei renduto felice.

Questi pensieri, esclama un gramatico, l'Abate di Belegarde, sono nuovi, e ben maneggiati. Egli è vero, che sono nuovi: imperocchè non fu mai immaginato nulla di somigliante; ma è egli vero, che la vittoria debba esser grata e riconoscente ad un vincitore, perchè è attaccata al suo cocchio, perchè non si corona che degli allori da lui colti ec.? è egli vero, che la gloria della vittoria dipenda da' successi della Francia? Quando Luigi XIV. fosse stato battuto, vi sarebb' egli stato luogo alla prescrizione di questa gloria; e non è egl'indifferente alla vittoria, che i suoi allori sieno colti appresso di noi, o appresso de' nostri nemici; che i suoi trofei sieno formati delle nostre armi, o delle loro? In fine Luigi fa egli qualche cosa per la vittoria, quando

do la rende costante? E non è la vittoria, che fa tutto per lui, quando ella esser vuol tale?

Il Sig. di Noyon finisce, dicendo, che la vittoria rende Luigi XIV. felice. O ciò non vuol dir nulla, o ciò significa, ch'ella si è da per se medesima attaccata al suo cocchio, e che ha voluto renderlo costantemente superiore a' suoi nemici. Egli è adunque che deve tutto alla vittoria.

Come si approvano delle cattive cose, così, se ne condannano di buone.

La mort a des rigueurs à nulle autre pareilles
On a beau la prier:
La cruelle qu'elle est, se bouche les oreilles,
Et nous laisse crier.
Le pauvre en sa cabane où le chaume le couvre
Est sujet à ses loix
Et la garde qui veille au barrieres du Louvre
N'en defend pas nos rois.

,, La morte ha de' rigori, che niun
,, altro pareggia ---- Si può quanto si
,, vuole pregarla ---- La crudele ch' el-
,, la è, si tura gli orecchj ---- E ci la-
,, scia gridare ---- Il povero nella sua
,, ca-

„ capanna, dov'è ricoperto di stoppia
„ .... E' soggetto alle sue leggi .... E
„ la guardia, che veglia alle barriere
„ del Louvre .... non ne difende i no-
„ stri re. "

Che il poeta, dice l'Abate di Gamache *sul fondamento di personificare la morte mostri di esser sorpreso, che un principe non possa difendersi contro di lei, soccorso da quelli, che vegliano alla sua custodia, questo è certamente un indicarci, ch'egli ha dell'idee molto singolari ..... Quand' anche Malherbe non esprimesse ne' suoi versi alcun movimento di sorpresa, la sua asserzione non sarebbe per questo meno viziosa. Non si può, senza cadere nella puerilità, affermar seriamente quello, che sarebbe cosa ridicola rivocare in dubbio.*

Questa critica non è ragionevole e giusta. Egli è vero, che considerando la cosa in se stessa, vi sarebbe del puerile non solamente ne' versi di Malherbe, ma ve ne sarebbe ancora nella sostanza e nel fondo del pensiero, *che la potenza e la grandezza de' re non li preservano dalla morte.* Ma il poeta parla conforme all'idee del comune degli uomini, i quali, abbagliati dallo splendore del trono, restan quasi maravigliati, che i re sen muojano come noi. Vi

Vi sarebbe più ragione di criticare questi versi.

Le pauvre en sa cabane ou le chaume le couvre

Il povero nella sua capanna, dov' è ricoperto di stoppia.

Imperocchè, quale si è l'oggetto di Malherbe? di mostrare, che nulla resiste alla morte. Ora a questo il tetto di stoppia è affatto inutile. Non si scorge subito questo difetto, perchè questa immagine piace pel suo contrasto col Louvre. Ma non basta, che due parti di una pittura sieno insieme connesse; bisogna ancora, che concorrano alla medesima espressione. Orazio ha detto: *la pallida morte percuote con l'istesso piede le capanne de' poveri, e le torri de' re*. Questa forma di dire non ha niente d'inutile, e di soverchio. Orazio s'è più applicato a dipignere la morte in azione: Malherbe all'opposto ha preferito di dipignere la potenza de' re, che soccombono.

L' Abate Desfontaines traduce così il poeta latino. *Il piede della pallida morte batte ugualmente alla porta delle capanne, e de' palagi*: *ma ugualmente* in luogo di *medesimo piede*, *palagi* in luogo *di torre* sono deboli. Inoltre non è

mo-

mostrare la potenza della morte il rappresentarla in atto di battere alla porta.

I quattro primi versi di Malherbe sono cattivi. L'espressioni non ne sono nobili, anzi sono false: imperocchè *turarsi gli orecchj alle grida* è l'azione di una persona di tal carattere che temesse di lasciarsi commuovere.

Questi esseri morali, che si fanno operare o parlare, appartengono più particolarmente alla poesia. La regola si è, di caratterizzarli relativamente all' idee ricevute, e alle azioni, che loro si attribuiscono. Avrò più di una volta occasione di farvi l'applicazione di questa regola, la quale non è che una conseguenza del principio della connessione dell' idee.

Quando leggerete la favola, vedrete, fin dove si sieno moltiplicati gli esseri immaginarj, e di qual soccorso fossero per l' antica poesia finzioni, che per la nostra altro quasi più non sono che fredde allegorie. Esamineremo l'uso, che possono farne i poeti.

CA-

CAPO XIV.

Delle inversioni, che contribuiscono alla bellezza dell' immagini.

LE forme, che consistono nella sola disposizione delle parole, non cangiano nulla nella sostanza de' pensieri, e non aggiungono nemmeno alcuna modificazione. Ma collocano ciascuna idea nel suo vero punto di veduta: è questo un chiaro-scuro saggiamente sparso e distribuito. Veduto avete, che per iscrivere con chiarezza, convien sovente discostarsi dalla subordinazione, nella quale l'ordine diretto mette l' idee; e vi ho a sufficienza spiegato, quale in tal caso sia l'uso, che far si deve dell' inversioni. Ma quella legge, che prescrive la chiarezza è ancora dettata dal carattere, che dar si deve allo stile, secondo i sentimenti, che si provano. Un uomo agitato, e un uomo tranquillo non dispongono le loro idee nel medesimo ordine: l' uno dipinge con calore, l' altro giudica ad animo quieto e riposato. Il linguaggio di quello è l' espressione delle relazioni, che le cose anno alla sua maniera di sentire: Il lin-

guaggio di questo è l' espressione delle relazioni, che anno tra loro. Obbediscono ambidue alla maggior connessione dell' idee, e nondimeno ciascuno segue differenti costruzioni.

Quando un pensiero non è, che un giudizio, basta, per ben costruire una frase, ricordarsi di quello, ch'è stato detto nel primo libro. Ma un sentimento del pari che un' immagine richiede un cert' ordine nell' idee, ed è d' uopo che quest' ordine si riscontri con la chiarezza.

In un quadro ben fatto, avvi una manifesta subordinazione tra tutte le parti. Primieramente si presenta l' oggetto principale, accompagnato dalle sue circostanze, di tempo, e di luogo. Gli altri si discoprono in appresso nell' ordine delle relazioni, che ad esso anno; e mediante quest' ordine la vista naturalmente si porta da una parte ad un' altra, e abbraccia e vede senza sforzo tutto il quadro.

Questa subordinazione è indicata dal carattere dato alle figure, e dalla maniera, con cui si distribuisce sopra ciascuna la luce.

Il pittore ha tre mezzi: il disegno, i colori, e il chiaro-scuro. Lo scritto-

re

re n'ha parimenti tre: l'esattezza delle costruzioni corrisponde al disegno, l'espressioni figurate a' colori, e la disposizione delle parole al chiaro-scuro.

Se io dicessi: *quest' aquila, il cui ardito volo avea dapprincipio spaventate le nostre provincie, spiegava di già l'ale per salvarsi verso le montagne*; non farei, che raccontare un fatto: ma farei una pittura; dicendo con Flechier: *di già spiegava l'ale per salvarsi verso le montagne quell' aquila il cui ardito volo spaventate aveva dapprincipio le nostre provincie.*

Spiegava l'ale è la principale azione; è quella, che si deve dipingere sul dinanzi del quadro.

Di già è una circostanza necessaria che verrebbe troppo tardi, se non incominciasse la frase. L'azione si dipigne con tutta la sua prontezza in *di già spiegava l'ale*; si rallenterebbe, se si dicesse, *spiegava di già l'ale*.

Per salvarsi verso le montagne, è un' azione subordinata, e la luce maggiore cader non deve sopra di essa. Se Flechier detto avesse: *per salvarsi verso le montagne, di già spiegava l'ale*, il colpo di pennello sarebbe andato a vuoto.

In ultimo, *il cui ardito volo avea*

 dap-

dapprincipio spaventate le nostre provincie, è un'azione ancora più remota; e perciò l'oratore la rigetta in fine, come nella parte che sfugge: essa non è là, che per contrastare, e far maggiormente spiccare l'azione principale.

„ Ognuno chiede a Dio con lagri-
„ me, che abbrevj i suoi giorni per
„ prolungare una così preziosa vita: o-
„ desi un grido della nazione, o piut-
„ tosto di molte nazioni interessate in
„ questa perdita. Ella nondimeno si ap-
„ pressa quella inesorabile morte, che,
„ con un solo colpo, che vibra, viene
„ a traffigere il seno di molte fami-
„ glie." *Bossuet*.

L'avvicinamento della morte è una pittura tanto più viva, quanto segue immediatamente il grido delle nazioni. L'inversione forma tutta la bellezza di questo ultimo membro. Ma io amerei meglio nel primo: *ognuno con lagrime chiede*: questa trasposizione renderebbe più viva, e chiara l'immagine, che non fanno queste parole *con lagrime*.

O notte calamitosa! O notte spaventevole, nella quale rimbombò d'improvviso, come uno scoppio di fulmine, questa sorprendente nuova: madama sen muore, madama è morta. Bossuet.

A questo passo dell'orazione funebre di Madama tutto il mondo sparse lagrime; ma io forse m'inganno, o non se ne avrebbero sparse, se Bossuet detto avesse: *O notte calamitosa! O notte spaventevole! In cui questa sorprendente nuova: Madama sen muore, Madama è morta rimbombò d' improvviso come uno scoppio di fulmine*. Era necessario per l'immagine, che dopo aver dipinta la prontezza, con cui la gente fu colpita da questa nuova, la voce dell' oratore cadesse con queste parole: *Madama sen muore, Madama è morta*.

Qui cadono a' piedi della chiesa tutte le società, e tutte le sette, che gli uomini anno stabilite, e fondate al di dentro o al di fuori del Cristianesimo. Bossuet.

Là periscono, e si dileguano tutti gl' idoli, e quelli, che adoravansi sopra gli altari, e quello a cui ciascuno serviva nel suo cuore. Bossuet.

Le parole, *cadono* e *periscono* formano immagine, perchè non sono precedute che dalle circostanze *quì*, *e là*: l'ordine diretto cancellerebbe la pittura.

Finalmente è in mio potere, esprime assai meglio i sentimenti di Armi-

da, che se detto avesse: *egli è finalmente in mio potere.*

Dir potrei: *gl' inimici, di cui fummo la preda, incontrano il loro sepolcro ne' flutti irritati*: ma per fare immagine, sarebbe d'uopo, che *ne' flutti irritati* incominciasse la frase. Ciò ancora non basterebbe: imperocchè questa pittura sarebbe debole: *ne' flutti irritati gl' inimici, di cui fummo la preda, incontrano il loro sepolcro*. La pittura richiede, che quest' espressioni *ne' flutti irritati incontrano il loro sepolcro*, non sieno separate, e che *gl' inimici di cui fummo la preda*, sia presentato in lontananza. Nondimeno questa inversione sarebbe contraria al genio della nostra lingua: *ne' flutti irritati incontrano il loro sepolcro gl' inimici, di cui fummo la preda*. Conviene adunque cercare un' altra forma di dire.

Dico primieramente: *i flutti irritati diventano, o sono il sepolcro degl' inimici; di cui fummo la preda*. Ma facendo de' *flutti irritati* il soggetto della proposizione, non indico così manifestamente il luogo del sepolcro, quanto allora che io prendo un giro, in cui queste parole sono precedute dalla pre-

po-

posizione *ne*. Dico adunque *ne' flutti irritati apresi un sepolcro agl' inimici, di cui fummo la preda*.

Voi vedete, che questa parola *apresi* adempie tutte le condizioni, ch' io cerco; e ch' anzi aggiugne un tratto alla pittura: e comprendete, come si debba dirigersi e condursi per ritrovare finalmente il termine proprio, e il luogo di ciascuna parola.

E' sommamente utile in tal caso consultare il linguaggio di azione, ch' è insieme l' oggetto dello scrittore, e del poeta.

„ La natura si trova sopraffatta ed
„ oppressa da tanti funebri oggetti:
„ tutti i volti prendono un tristo e lu-
„ gubre aspetto; tutti i cuori sono com-
„ mossi per orrore, per compassione,
„ o debolezza.

S' io avessi ad esprimere questo pensiero col linguaggio di azione, mostrerei, 1. gli oggetti funebri: 2. l' oppressione della natura: 3. la tristezza sopra tutti i volti: 4. l'orrore, la compassione, la debolezza; donde nascerebbe la commozione in tutti i cuori. Flechier si conforma a quest' ordine, per quanto lo permette la lingua.

„ Alla vista, dic' egli, di tanti fu-

„ nebri oggetti la natura si ritrova so-
„ praffatta ed oppressa; un tristo e
„ lugubre aspetto si sparge sopra tutti
„ i volti; sia orrore, sia compassione,
„ sia debolezza, tutti i cuori sono com-
„ mossi. "

Egli è certo, che una lingua, nella quale dir si potesse: sopraffatta ed oppressa *ritrovasi la natura*, *commossi sono tutti i cuori*, avrebbe quì del vantaggio: la nostra non soffre tali inversioni.

L'inversione è sommamente acconcia e valevole ad accrescere la forza de' contrasti, e quindi dà, per così dire, maggior rilievo ad un'idea, e la fa maggiormente spiccare. Bossuet dir poteva:
„ Dodici pescatori inviati da Gesù
„ Cristo, e testimonj della sua resur-
„ rezione, anno compiuto allora, nè
„ più presto, nè più tardi quello, che
„ i filosofi non anno osato tentare, quel-
„ lo, che i profeti, nè il popolo Giu-
„ daico, allora che fu il più protetto, e
„ il più fedele non anno potuto fare. "
Ma Bossuet si serve di un'inversione: con la quale arresta e ferma lo spirito sopra i filosofi, e sopra i profeti, sopra il popolo Giudaico protetto, e fedele: ci fa conoscere tutta la grandez-

za

za dell' impresa, innanzi di parlare di quelli, che l'anno recata a fine: e il modo di dire, che prende, deve tutta la sua bellezza all'arte, ch'egli ha di rimandare i dodici pescatori, e l'adempimento in fine della frase. Egli si esprime così:

„ Allora solamente, e nè più pre-
„ sto, nè più tardi, quello, che i fi-
„ losofi non anno osato tentare, quel-
„ lo, che i profeti, nè il popolo Giu-
„ daico, quando è stato il più protet-
„ to, e il più fedele non anno potuto
„ fare, dodici pescatori inviati da Gesù
„ Cristo, e testimonj della sua resur-
„ rezione l'anno adempiuto.

In generale, l'arte di far spiccare un'idea consiste nel collocarla nel luogo, dove dee maggiormente colpire.

„ Quegli, che non ha riguardo scri-
„ vendo, se non al gusto del suo seco-
„ lo, pensa più alla sua propria perso-
„ na, che a' suoi scritti: convien ten-
„ der sempre alla perfezione: ed allo-
„ ra quella giustizia, che ci viene tal-
„ volta negata da' nostri contemporanei,
„ la posterità sa rendercela. " *La Bruyere*.

Con questa inversione il la Bruyere fa meglio conoscere e sentire il moti-

vo che uno scrittore deve proporsi, che se detto avesse: *ed allora la posterità sa rendercì quella giustizia, ecc.*

Io non ne ho ricevute che tre di quelle lettere amabili, che mi penetrano il cuore, dice Madama di Sevignè a sua figlia. Tolgasi via il pronome *ne* il pensiero sarà lo stesso, ma l'espressione del sentimento sarà infievolita. Questo pronome collocato davanti al nome, al quale si riferisce, fa vedere, quanto madama di Sevignè avesse lo spirito preoccupato da queste lettere.

Se non se la vedesse con gli occhj proprj, dice il la Bruyere, *potrebbesi mai immaginarla, la strana separazione, che il più o il meno di moneta mette tra gli uomini?*

L'ordine diretto non esprimerebbe la meraviglia con la medesima forza.

Veduto avete, Monsignore, nel primo libro, come l'inversione contribuisca alla chiarezza: avete ora veduto, come contribuisca all'espressione. Fuori di questi due casi ella è viziosa.

I principj, ch'ho a questo proposito stabiliti, sono comuni a tutte le lingue. So benissimo, che udrete dire, che la disposizione delle parole era arbitraria nel Latino, ma questo è un

errore: Imperocchè Cicerone biasima alcuni oratori orientali, i quali per rendere lo stile più numeroso ed armonico, facevano delle troppo violenti inversioni. Questo rimprovero non prova egli, che indipendentemente dall'armonia, v'erano delle leggi, che determinavano il luogo, che ciascuna parola aver deve, secondo la differenza delle circostanze? Ma queste leggi erano ignote a Cicerone medesimo; egli non aveva altra guida che il gusto e l'uso.

CAPO XV.

Conclusione.

LE passioni comandano a tutti i movimenti dell'anima e del corpo. Noi non siam mai del tutto tranquilli, perchè siamo sempre sensibili; e la calma non è che un minor movimento.

Invano si lusinga l'uomo di sottrarsi a questo impero, che manifesta perfino i nostri più secreti pensieri. Ora, questo linguaggio è lo studio del pittore: Imperocchè sarebbe poco formare de' tratti regolari. In fatti, che m'importa vedere in un quadro una figura

muta? Io vi voglio vedere un' anima, che parli alla mia anima.

L' uomo di genio non si ristrigne adunque a disegnare forme esatte. Dà a ciascuna cosa il carattere, che l'è proprio. Il suo sentimento sen passa a tutto quello, ch' ei tocca, e si trasmette a tutti quelli, che veggono le sue opere.

Osservato abbiamo, che per caratterizzare, bisogna modificare con tutti gli accessorj, ch' anno relazione alla cosa, e alla situazione in cui essa si ritrova; in questo niuna lingua riesce meglio quanto il linguaggio di azione.

Io stendo il braccio per chiedere una cosa: ecco l'idea principale: ma la vivacità del bisogno, il piacere, che credo di ritrovare nel possesso, il timore, ch' essa non mi sfugga, tutti i miei disegni, ecco l' idee accessorie. Si mostrano sul mio volto, ne' miei occhj, e in tutto il mio atteggiamento. Considerate questi movimenti, vedrete, che anno tutti con l' idea principale la maggior possibile connessione. Mediante questo l' espressione è una, forte, e caratterizzata.

Se volendo far conoscere il mio pensiero con suoni mi contento di dire;

da-

datemi quest' oggetto; io non traduco, che il movimento del mio braccio, e la mia espressione è senza carattere.

Qual è il volto più acconcio ed adattato all' espressione? Quello, che per la forma de' tratti e per i rapporti, ch' anno tra loro, s' altera, e cangia secondo la vivacità delle passioni, e la gradazione de' sentimenti. Aggiugnetevi la regolarità, e supponete ancora, che nel suo stato abituale non mostri che sentimenti, ch' anno diritto di piacere; aggiugnerete all' espressione le grazie e la bellezza.

Lo stesso è dello stile: è d' uopo, ch' egli rigetti ogni idea bassa, grossolana, poco onesta, e decente; che sia corretto, che si adatti ad ogni sorta di carattere; in somma, egli ha il modello in quell' azione che è il linguaggio di un volto regolare, aggradevole, ed espressivo. E' perfetto, se n' è la traduzione esatta: ma se non avete il talento di accoppiare la correzione all' espressione, sacrificate la prima. Si può piacere con tratti poco regolari.

Il linguaggio di azione non è più quello, ch' è stato. A misura che si ha contratto l' abito di comunicare i proprj pensieri con suoni, si ha trascurata

rata, e negletta l'espressione de' movimenti. Non si poteva parlare, se non di quello, che si sentiva; ed oggidì si parla tanto spesso di quello, che non si sente! La società ripulir volendo i costumi, ha introdotta la dissimulazione: e ci ha fatto così di buon'ora combattere tutti i nostri primi movimenti, che divenuti ne siamo quasi padroni. Quello, che resta di questo linguaggio, non è più che una fina espressione, che tutti ugualmente non intendono, e che per questa ragione il pittore è obbligato a cangiare.

Questo linguaggio ha un fondo, ch'è lo stesso appresso di tutti i popoli, se si suppongono organizzati tutti nella stessa maniera: imperciocchè in quest' ipotesi l'azione de' medesimi muscoli è dappertutto destinata ad esprimere i medesimi sentimenti. Ma quest'azione ha più o meno di vivacità secondo i climi. Vi sono de' popoli pantomimi: ve n'ha che non sembrano aver mai conosciuto altro linguaggio che quello de' suoni articolati.

Le lingue sono soggette alle medesime varietà. Rozze ne' principj, anno avuto il carattere del linguaggio di azione. Ma più fatte per obbedire, alla dissimu-

simulazione, si sono allontanate da questo carattere, a misura che la società ha fatto de' progressi.

Il linguaggio delle passioni n'è divenuto più fino, più delicato; bisogna, che si faccia intendere, e senza perder nulla della sua espressione, e senza offender i costumi, a' quali fu assoggettato. Varierebbe secondo i climi, se il commercio riavvicinati non avesse gli uomini; e se le lingue, che oggidì si parlano, conservato non avessero una parte del carattere delle lingue, alle quali debbono la loro origine.

Nulladimeno avvi una legge, ch'è la stessa per tutte le lingue colte; e questa si è il principio della maggior connessione dell'idee. Se vi sono de' popoli, che anno l'espressioni esagerate, non è perchè sono false, ma perchè agitano e commuovono. Ma nulla vieta di accoppiare l'esattezza alla forza. Lo stile è adunque capace di una reale bellezza. Il capriccio può permettere di esprimer quì un sentimento, ch'egli vieta di esprimere altrove: può fino ad un certo segno dar limiti all'espressione; ma obbedir deve dappertutto al principio, che serve di base a quest'opera. La differenza de' gusti prova soltanto, che

che tutti i popoli non anno il medesimo genio.

I retori anno distinte molte sorta di figure: Monsignore, nulla è più inutile, ed io ho trascurato di entrare in tali minutissime particolarità. Io non pretendo nemmeno di aver esposte tutte le formole, o maniere di dire, di cui si può far uso: tuttavia ne ho detto abbastanza per insegnarvi a fare da per voi l'applicazione del principio della maggior connessione dell'idee.

LIBRO TERZO

Della tessitura del discorso.

FA d'uopo che in un discorso le idee principali sieno tra loro legate e connesse per mezzo di una sensibile e manifesta gradazione e degli accessorj, che si danno a ciascuna: e la tessitura si forma, quando tutte le frasi relativamente a quello, che precede, e a quello, che siegue, dipendono le une dall' altre per l'idee, nelle quali si scorge una maggior connessione.

Ma vi son quì due inconvenienti da sfuggire: l'uno si è d'insistere, e trattenersi sopra idee, che lo spirito può
di

di leggeri supplire: l'altro di sorpassare dell'idee intermedie, la quali sarebbero necessarie alla spiegazione e allo sviluppamento de' pensieri. S'appartiene al soggetto, che trattasi determinare le connessioni; e questa parte dell'arte di scrivere richiede un gran discernimento.

Vi sono degli artefici di stile, che fanno sempre le loro costruzioni ad un modo: le gettano tutte nella medesima forma. Gli uni amano i periodi, perchè credono, che sieno più armoniosi; gli altri danno la preferenza allo stile rotto e conciso, perchè credono, che sia più vivo. Ve n'ha in fine, che portano lo scrupolo fino ad annoverar le parole, non si fanno lecito di costruirne insieme oltre ad un certo numero: tutta la loro attenzione si è di mescolare le frasi corte, e le frasi lunghe, di evitare gli *biatus*, e prendon il loro stile misurato come a compasso per dell'armonia.

Lo scrittore, che ha del genio non si regola, e conduce così: Quanto maggiore è lo spirito, di cui è fornito, tanto maggior varietà vede nelle cose: ne coglie e distingue il vero carattere, ed ha altrettante diverse maniere, quanti sono i soggetti, che ha da trattare.

Nulla

Nulla più nuoce alla chiarezza quanto la violenza, che si fa all'idee, quando si costruiscono insieme quelle, che vorrebbero essere separate, o quando si separano quelle, che vorrebbero essere insieme costruite. Si legge, si crede d'intendere ogni pensiero; e quando si ha finito, non riman nulla; o almeno non riman altro, che traccie assai confuse.

Non è possibile, Monsignore, esporre partitamente e per minuto sopra di questo soggetto tutte le necessarie osservazioni. Basterà additarvene alcune. La lettura de'buoni scrittori finirà d'istruirvi: l'unico mio oggetto si è di rendervi capace di profittarne.

Quando vi sarete assuefatto ad applicare il principio della maggior connessione, saprete conformare il vostro stile a'soggetti, che avrete a trattare: conoscerete l'ordine dell'idee principali; metterete gli accessorj al loro luogo: sfuggirete le superfluità, e vi arrestarete sopra l'idee intermedie, che meriteranno di essere sviluppate.

CA-

CAPO PRIMO

Come le frasi debbono essere costruite l'une per l'altre.

DUe pensieri non possono connettersi l'uno all'altro, se non per mezzo degli accessorj e dell'idee principali. Incominciamo da un esempio.

„ Quand'anche l'istoria fosse inutile „ agli altri uomini, converrebbe farla „ leggere a'principi. Non v'ha mez„ zo migliore di discoprir loro ciò, „ che possono le passioni, e gl'interes„ si, i tempi, e le congiunture, i „ buoni e i cattivi consigli. Le istorie „ non sono composte che delle azioni, „ che gli occupano, e tutto sembra in „ esse fatto per uso loro. Se l'esperien„ za è ad essi necessaria per acquista„ re quella prudenza, che fa regnare, „ nulla v'ha di più utile alla loro „ istruzione quanto l'accoppiare gl' „ esempj de'secoli trascorsi all'espe„ rienze, ch'essi fanno tutto giorno. „ Laddove d'ordinario non imparano „ che a danno de'loro sudditi, e della „ loro propria gloria a giudicare de' „ pericolosi affari, che loro interven-

gono;

„ gono; col soccorso dell' istoria, for-
„ mano il loro giudizio, senza avven-
„ turar nulla, sopra gli avvenimenti
„ passati. Quando veggono perfino i
„ vizj più occulti de' principi, ad on-
„ ta delle false lodi, che loro si dan-
„ no in vita, esposti agli occhj di tut-
„ ti gli uomini, anno rossore e ver-
„ gogna della vana allegrezza, che lo-
„ ro cagiona l'adulazione, e conoscono
„ che la vera gloria non può accordarsi,
„ se non col merito. "

Non vi sono qui che due leggere negligenze: l'una in queste parole, *sopra gli avvenimenti passati*, che fanno un senso con *senz' avventurar nulla*. Bossuet avrebbe potuto dire: *formano senz' avventurar nulla, il loro giudizio*. L' altra si è in *lodi che loro si danno*; imperocche *loro* è equivoco: del resto tutto è perfettamente connesso.

Per farvi meglio conoscere questa connessione, si sostituiscano altre cosrruzioni a quelle di Bossuet, e dicasi:

„ Converrebbe far leggere l' istoria
„ a' principi quand'anche fosse inutile agli
„ altri uomini. Non v' ha altro mezzo
„ di discoprir loro ciò, che possono le
„ passioni, e i tempi, e le congiuntu-
„ re, i buoni, e i cattivi consigli. Le
„ sto-

„ storie non sono composte che delle azio-
„ ni, che gli occupano, e tutto sem-
„ bra in esse fatto per uso loro. Non
„ v' ha nulla di più utile alla loro i-
„ struzione, quanto accoppiare gli esem-
„ pj de' secoli trascorsi all' esperienze,
„ ch' essi fanno tutto giorno, s' è vero,
„ che l' esperienza sia loro necessaria
„ per acquistare quella prudenza, che
„ fa regnar bene. Col soccorso dell' i-
„ storie formano, sen' avventurar nulla,
„ il loro giudizio, sopra gli avveni-
„ menti passati. Laddove d' ordinario
„ non imparano che a danno de' loro
„ sudditi, e della loro propria gloria,
„ a giudicare de' pericolosi affari, che
„ loro intervengono. Esposti agli oc-
„ chj di tutti gli uomini anno rossore
„ e vergogna della vana allegrezza, che
„ loro cagiona l' adulazione; e cono-
„ scono, che la vera gloria non può ac-
„ cordarsi, che col merito, quando veg-
„ gono perfino i vizj più occulti de'
„ principi, ad onta delle false lodi,
„ che loro si danno in vita. "

Per le mutazioni da me quì fatte nel passo di Bossuet, le frasi più non sono le une all' altre congiunte e legate. Sembra, che ad ognuna io ripigli il mio discorso, senza badare a quello, che ho det-

detto, nè a quello, che sono per dire. Io sono come un uomo affaticato e stanco, che si ferma ad ogni passo, e che non avanza, se non facendo degli sforzi. Nondimeno, se considerate in se stesse ciascuna delle costruzioni, ch'ho fatte, non le troverete difettose, non peccano per altro, se non perchè si seguono, senza fare una tessitura.

Potete di già conoscere, perchè non avete l'arbitrio di scegliere tra molte costruzioni, quando scrivete una serie di pensieri, quantunque lo abbiate, quando considerate ciascun pensiero separatamente. Più non ci resta ad esaminare, se non come la connessione dell'idee è alterata dalle trasposizioni da me fatte.

Converrebbe far leggere l'istoria a' principi, è naturalmente connesso con *non v'ha mezzo migliore di discoprir loro ciò che possono le passioni*: io ho adunque fatto male, separando queste due idee; e dicendo: *converrebbe far leggere l'istoria a' principi, quand' anche fosse inutile agli altri uomini: non v'ha mezzo migliore ecc.*

Dopo aver osservato quanto lo studio dell'istoria sia utile a' principi, lo spirito, seguendo la connessione dell'idee, si porta naturalmente sopra l'esperienza, ch'è

ch'è un'altra fonte d'istruzione, e considera, quanto sia necessario l'unire lo studio dell'istoria all'esperienza giornaliera. Io ho cangiato tutto quest'ordine, e per conseguenza ho infievolita la connessione dell'idee.

Bossuet volendo dimostrare l'utilità, che i principi ritrar possono dagli esempj de' secoli passati incomincia dal far vedere l'insufficienza dell'esperienza, e finisce osservando gl'ajuti, che arreca l'istoria.

In ultimo, affine di mostrare quali sieno questi ajuti, espone primieramente quello, che i principi veggono nell'istoria, e considera di poi quale impressione far possa sopra di loro. Tale si è manifestamente l'ordine dell'idee. Io l'ho del tutto cangiato. Aggiugnerò un altro esempio, ch'io prendo da Bossuet.

„ La Regina si partì da' porti dell'
„ Inghilterra alla vista de' navigli de'
„ ribelli, che la inseguivano sì dap-
„ presso, che udiva quasi le loro gri-
„ da, e le loro insolenti minaccie. O
„ viaggio assai ben diverso da quello, ch'
„ ella fatto avea sull'istesso mare, al-
„ lora che andando a prender possesso del-
„ lo scettro della Gran Bretagna, ve-
„ deva, per così dire, le onde incur-

„ varsi

„ varsi sotto di lei, ed assoggettare
„ tutti i loro flutti alla dominatrice
„ de'mari? Al presente discacciata, per-
„ seguitata da' suoi implacabili nemici,
„ che avuta aveano l'audacia di pro-
„ cessarla, ora salvata, ora quasi pre-
„ sa, cangiando fortuna ad ogni quar-
„ to di ora, non avendo per se se non
„ Dio, e l'invitto suo coraggio, non
„ aveva nè vento, nè vele bastanti a
„ favorire la precipitosa sua fuga. "

V'è quì un picciolo fallo: *Al presente ella non aveva*; bisognava dire: *non ha*. Sembrami ancora, che *invitto* sia un epiteto inutile. *Non avendo se non se Dio e il suo coraggio*, dice abbastanza, che il coraggio della regina è tanto grande quanto mai possa esserlo.

Vedete inoltre, che Bossuet ha riavvicinate le idee, che contrastano, e ciò appunto ne forma la connessione. *Ella vedeva*, dic' egli, *le onde incurvarsi sotto di lei*, *ed assoggettare i loro flutti alla dominatrice de' Mari*. *Al presente discacciata* ecc. La sua costruzione avuta non avrebbe la stessa grazia, e leggiadria, se avesse detto: *ella vedeva le onde incurvarsi sotto di lei, ed assoggettare i loro flutti alla dominatrice de' mari: al presente non ha nè vento,*

to, nè vele bastanti a favorire la precipitosa sua fuga, discacciata, perseguitata da' suoi nemici, ora salvata, ora quasi presa, non avendo se non Dio, e il suo coraggio.

CAPO II.

Degli inconvenienti, che sfuggir si devon per formare la tessitura del discorso.

LE idee accessorie debbono sempre legare, e connettere insieme l'idee principali: sono come la trama, che passando nella catena, forma il tessuto.

Per conseguenza ogni accessorio, che non serve alla connessione dell' idee è inopportuno e disadatto, o superfluo. Molti scrittori, a gran ragione per altro stimati, sembrano non aver bastevolmente conosciusa questa verità.

Il La Bruyere mostrar volendo per una parte la necessità de' libri sopra i costumi, e per l'altra il fine, che debbono proporsi quelli, che gli scrivono, s'imbroglia e confonde in idee, che egli espone veramente assai male. Scorgesi nulladimeno una serie d'idee principali, che tendono allo sviluppo, e alla spiegazione del suo pensiero, ed io

le metterò quì sotto a' vostri occhj, a fine che possiate meglio giudicare de' difetti, in cui gli cade.

Rendo al pubblico quello, ch' egli mi ha prestato.

Egli può guardare il ritratto, che ho fatto di lui, e correggersi.

„ L'unico fine, che si deve proporsi
„ scrivendo sopra i costumi, si è di
„ correggere gli uomini: ma questo è
„ parimenti l'esito, che deve meno as-
„ pettarsi.

„ Nullaostante non si deve stancarsi
„ di rinfacciare ad essi i loro vizj: sen-
„ za di questo sarebbero per avventura
„ peggiori; L' approvazione la meno
„ equivoca, che se ne potesse ricevere,
„ sarebbe il cangiamento de' costumi. "

„ Per ottenerlo, non bisogna trascu-
„ rare di piacer loro; ma si deve pro-
„ scrivere tutto quello, che non ten-
„ de alla loro istruzione. "

Tutti questi pensieri sono chiari, e voi ne comprendete la serie. Ma questa luce si dileguerà. Leggete.

„ Io rendo al pubblico quello, che
„ egli mi ha prestato: io ho preso da
„ lui la materia di questa opera: ed è
„ giusto, che avendola condotta a fine
„ con tutta quell' attenzione per la ve-
„ rità

„ rità, di cui sono capace, e ch' egli
„ da me si merita, gliene faccia la re-
„ stituzione. Egli può guardare a suo
„ agio il ritratto, che ho di lui fatto
„ al naturale; e se conosce in se stesso
„ alcuni de' difetti, ch'io tocco, correg-
„ gersene. E' questo l'unico fine, che si
„ deve proporsi *scrivendo*, e l'esito an-
„ cora, che deve meno aspettarsi. Ma
„ siccome gli uomini non si disgusta-
„ no del vizio, così non si deve pari-
„ menti stancarsi di loro rinfacciarlo:
„ sarebbero peravventura peggiori, se
„ avvenisse, che mancassero di censori,
„ e di critici. Questa è la ragione,
„ perchè si predica, e si scrive. L'ora-
„ tore, e lo scrittore superar non pos-
„ sono l'allegrezza di essere applauditi;
„ ma arrossir dovrebbero di se medesimi,
„ se cercato non avessero co'loro ragiona-
„ menti, e co'loro scritti altro ch'elogj:
„ oltre di che la più sicura approvazione,
„ e la meno equivoca si è il cangiamento
„ de' costumi, e la riforma di quelli,
„ che li leggono, o che gli ascoltano.
„ Non si deve parlare, non si deve
„ scrivere, che per l'istruzione; e se
„ avviene, che si piaccia, non si deve
„ nondimeno pentirsene, quando ciò
„ serva ad insinuare, e far ricevere le

„ verità, che debbono ammaestrare. Quan-
„ do adunque si sono in un libro introdotti
„ alcuni pensieri, o alcune riflessioni,
„ che non anno nè il fuoco, nè la maniera,
„ nè la vivacità dell' altre, benchè sem-
„ bri, che vi sieno ammesse per la va-
„ rietà, per ricreare lo spirito, per ren-
„ derlo più presente ed attento a quel-
„ lo, che seguir deve, purchè per al-
„ tro non sieno chiare, familiari, i-
„ struttive, accomodate al semplice po-
„ polo, cui non è permesso di trascu-
„ care, il lettore può condannarle, l'
„ autore deve proscriverle: ecco la re-
„ gola. "

Primieramente vi sono in questo pez-
zo de' pensieri falsi, o almeno espres-
si con poca esattezza. Tali sono, *non si deve scrivere che per correggere gli uomini; non si scrive se non a fine, che il pubblico non manchi di censori* . . . .
Perchè la Bruyere scrive sopra i co-
stumi, si dimentica, che scriver si pos-
sa sopra altra cosa. Dice in appresso,
che non si deve scrivere che per l' i-
struzione: ma se questa istruzione
non è relativa che a' costumi, egli
non fa che ripetersi; se si riferisce a
tutte le cose, che da noi conoscer si
possono, ella fa vedere la falsità di
que-

questa proposizione: *l'unico fine di uno scrittore esser deve di correggere gli uomini*. Inoltre non è vero che non si debba scrivere che per istruire.

Non si deve credere, che il la Bruyere adottasse così falsi pensieri. Non gli sono sfuggiti, se non perchè non sapeva spiegarsi con maggior precisione: per questo io gli noto. E' d'uopo, che siate avvertito, che quando uno imbroglia, e confonde il suo discorso, è assai difficile il non dire, se non quello, che dir egli vuole.

In secondo luogo, quando il la Bruyere dice: *il pubblico può guardare il ritratto ch' io ho di lui fatto al naturale; e s'egli conosce in se stesso alcuni de' difetti, ch' io tocco, correggersene; è questo l'unico fine, che si deve proporsi scrivendo.*

La seconda frase non è connessa alla prima; e pare, che la connessione dell' idee richiedesse al contrario: *E' questo l'unico fine, ch' egli deve proporsi scrivendo.*

In terzo luogo dopo aver detto, *per questa ragione si predica, e si scrive*, il la Bruyere s'imbroglia per voler continuare a distinguere *l'oratore, e lo scrittore, quello, che parla, e quello che*

scrive; *il discorso*, *e gli scritti*, *quelli che leggono*, *e quelli che ascoltano*. Egli non fa con questo, che ripetere le medesime idee, allungar le sue frasi, e far violenza alle sue costruzioni.

In quarto luogo, la frase, che incomincia con queste parole, *l' oratore e lo scrittore non possono ecc.* non è in verun modo connessa con quello, che le precede. Tutto quello, ch' è rinchiuso fra *l' unico fine* fino a *quando adunque si sono introdotti*. Sarebbe una maniera più disinvolta e spedita, se il la Bruyere detto avesse: *l' unico fine*, *che si deve proporsi scrivendo sopra la morale*, *è la riforma de' costumi*. *Io voglio*, *che superar non si possa l' allegrezza*, *che si ha di essere applaudito*; *si dovrebbe almeno arrossire di non aver cercato ch' elogj*: *Egli è vero*, *che l' esito che si deve meno aspettarsi*, *si è il vedere gli uomini correggersi*; *ma questo ancora è il meno equivoco*. *A tal fine non bisogna trascurar di piacere*; *imperocchè questo mezzo è il più atto a far ricevere le verità utili*.

Finalmente l' ultima frase, che incomincia a queste parole; *quando adunque* è un ammasso di parole gettate senza ordine; e pare che il la Bruyere non giun-

giunga al fine che con molto stento e fatica.

Per altro, Monsignore, devo avvertirvi, ch'io non pretendo di darvi per esemplari, e modelli le correzioni, che fo. Il mio disegno si è unicamente di farvi meglio conoscere gli errori de' migliori scrittori; ed ho per lo meno un vantaggio; e questo si è che posso ammaestrarvi commettendo io medesimo de' falli maggiori.

Fenelon vuol dipignere Pigmalione tormentato dalla sete delle ricchezze; ogni giorno più miserabile, e più odioso a' suoi sudditi: vuol dipignere la sua crudeltà, la sua diffidenza, i suoi sospetti, le sue inquietudini, la sua agitazione, i suoi occhi erranti da ogni lato, il suo orecchio aperto ad ogni più minimo romore, il suo palagio, dove i suoi amici medesimi non ardiscono di avvicinarsi, la guardia che veglia, le trenta stanze; dov' egli successivamente dorme., i rimorsi che ve lo seguono, il suo silenzio, i suoi gemiti, la sua solitudine, la sua tristezza, il suo abbattimento. Ecco, a parer mio, l' ordine dell' idee: esse non possono esserdi troppo riavvicinate, in queste des-

crizioni soprattutto lo stile dev' esser rapido.

„ Pigmalione tormentato da una in-
„ saziabile sete di ricchezze, si rende
„ sempre più miserabile, ed odioso a'
„ suoi sudditi. E' un delitto a Tiro il
„ possedere grandi facoltà. L'avarizia lo
„ rende diffidente, sospettoso, crudele:
„ perseguita i ricchi, e teme i poveri.
„ Tutto lo agita, lo inquieta, e lo ro-
„ de: ha paura della sua ombra. Non
„ dorme nè notte, nè giorno. Gli dei
„ per confonderlo, l'opprimono con te-
„ sori, de' quali non osa godere. Quel-
„ lo, ch'ei cerca per esser felice, è
„ per l'appunto quello, che gl' impedi-
„ sce e vieta di esserlo. Sente dispia-
„ cere e rammarico di quello, che dà,
„ e teme sempre di perdere: Si tor-
„ menta per guadagnare. Non si vede
„ quasi mai, è solo nel fondo del suo
„ palagio: i suoi amici medesimi non
„ si ardiscono di avvicinarsegli, per
„ timore di diventargli sospetti. Una
„ terribile guardia tien sempre delle
„ spade ignude, e delle picche alzate
„ d'intorno alla sua casa. Trenta stan-
„ ze, che comunicano le une con l'al-
„ tre, e ciascuna delle quali ha una

„ por-

„ porta di ferro con sei grossi catenac-
„ ci, sono i luoghi, dov' egli si rinser-
„ ra. Non si sa mai in quale di queste
„ stanze egli dorma; e si dice per certo,
„ che non dorma mai due notti di segui-
„ to nella stessa, per dubbio di esservi
„ trucidato. Non conosce nè i piaceri,
„ nè l' amicizia. Se se gli parla di cer-
„ car l' allegrezza, sente, ch' ella sen
„ fugge lungi da lui, e che nega di
„ rientrar nel suo cuore. I suoi occhj
„ infossati sono ripieni di un fuoco
„ crudo e feroce: sono di continuo er-
„ ranti per ogni lato. Tende l' orecchio
„ al più minimo romore; e si sente
„ tutto commosso ed agitato. E' palli-
„ do, e sfigurato, e le nere cure so-
„ no dipinte sopra il suo volto sempre
„ aggrinzato. Tace, sospira, e trae dal
„ suo cuore profondi gemiti: non può
„ celare i rimorsi, che lacerano le sue
„ viscere. "

Io non entrerò in più particolare e minuto esame di questo pezzo: il disordine n' è manifesto. L' autore lascia un pensiero per ripigliarlo. Dice, che Pigmalione è diffidente, sospettoso, che tutto l' agita, l' inquieta, e ritorna sopra le medesime idee, dopo essersi trattenuto e fermato sopra altre parti-

colarità. Gli ultimi tratti di pennello, soprattutto, sono i più deboli. Qual forza v'è nell'osservare, che Pigmalione non conosce nè l'amicizia, nè i piaceri, nè l'allegrezza, quando si ha dipinta la sua solitudine, e la sua tristezza? I modi di dire sono languidi e fiacchi. *Se se gli parla di cercar l'allegrezza, sente ch'ella sen fugge lungi da lui, e che nega di entrare nel suo cuore. Perchè, se se gli parla?* Inoltre la gradazione dell'idee era; *l'allegrezza nega di entrar nel suo cuore, e sen fugge lungi da lui.*

Telemaco fa in appresso delle savissime riflessioni: ma gli accessorj rendono il suo discorso debole e snervato, e vi spargono del disordine.

,, Ecco, dic'egli, un uomo che non
,, ha cercato, che di rendersi felice:
,, ha creduto di giugnervi con le ric-
,, chezze, e con l'assoluta sua autori-
,, tà. Fa tutto quello, che vuole, e
,, nulladimeno è miserabile per le sue
,, ricchezze, e per la stessa sua autori-
,, tà. Se fosse pastore, siccome lo era
,, io non ha guari, sarebbe felice quan-
,, to lo sono stato io, e godrebbe de-
,, gl'innocenti piaceri della campagna,
,, e ne godrebbe senza rimorsi. Non
,, te-

„ temerebbe ne il ferro, nè il veleno.
„ Amerebbe le grandi ricchezze, che
„ gli sono inutili al par della sabbia:
„ poichè non si ardisce di toccarvi:
„ ma godrebbe de' frutti della terra, e
„ non soffrirebbe alcun vero bisogno.
„ Questo uomo sembra far tutto quel-
„ lo, ch' egli vuole: ma è ben lungi,
„ che lo faccia; fa tutto quello, che
„ vogliono le sue passioni: è sempre
„ strascinato dalla sua avarizia, da suoi
„ sospetti: par padrone di tutti gli altri
„ uomini, ma non è padrone di se me-
„ desimo: imperocchè ha tanti padroni
„ e carnefici quanti ha violenti desi-
„ derj.. „

Vi sono qui due idee principali, l'una che Pigmalione è infelice per le sue ricchezze,. e per la sua istessa autorità; e l'altra, che sarebbe più felice, se non fosse che pastore. Niuno degli accessorj atti a svilupparle e spiegarle, sfugge a Fenelon: conosce tutto quello che conviene dire: lo dice, ed interessa. Sarebbe difficile ritrovarlo in fallo in riguardo a questo. Ma perchè non congiugnere a ciascuna idea principale gli accessorj, che le convengono? Perchè, dopo aver osservato, che Pigmalione è miserabile per le sue ricchezze,

 e per

e per la sua istessa autorità, passar tutto a un tratto alla seconda idea, *se fosse pastore*, spiegarla, e rimettere al fine gli accessorj della prima? sembrami, che se avanti di questa seconda idea, trasportato avesse tutto quello, che fa dire a Telemaco dopo, *questo uomo sembra far tutto quello, che vuole*, messo avrebbe più d' ordine nel suo discorso, e sentita avrebbe la necessità di troncarne quello, che v' è di troppo.

Un bel pezzo è quello, dove le debolezze di Telemaco nell' isola di Cipro sono dipinte da lui medesimo con un candore, che ispira l' amore della virtù. A tali tratti si riconosce soprattutto e lo spirito e il cuore di Fenelon. Per esser sicuro di piacere, questo rispettabile uomo, non ha avuto che a dipignere la propria sua anima. Io criticherò nondimeno ancora; ma in tal caso si vede con piacere, che non si anno a riprendere, se non errori di stile.

Il discorso di Telemaco versa sopra tre cose principali. L' una si è l' impressione, che fanno sopra di lui i piaceri dell' Isola di Cipro; l' altra il suo abbattimento, la dimenticanza della sua ragione, e delle disavventure di suo padre; l' ultima, i suoi rimorsi

che

che non sono del tutto spenti. E' peccato, che questi oggetti non sieno spiegati con molt' ordine.

„ Dapprima ebbi orrore di quello,
„ ch' io vedeva: ebbi orrore vedendo,
„ che il mio pudore serviva di trastullo,
„ e di giuoco a que' popoli impudenti,
„ e sfacciati, e che non tralasciavano
„ cosa alcuna per tendere insidie alla
„ mia innocenza: Ma appoco appoco
„ incominciai ad avvezzarmivi: il vi-
„ zio non mi cagionava più alcuna pe-
„ na: tutte le compagnie m' ispiravano
„ non so quale inclinazione al disordine.
„ Tutti si facevano beffe della mia in-
„ nocenza: il mio ritegno, e il mio
„ pudore servivano di trastullo a de'
„ popoli impudenti, e sfacciati. Non si
„ ometteva nulla per eccitare tutte le
„ mie passioni, per tendermi insidie,
„ e per risvegliare in me il gusto de'
„ piaceri. Mi sentiva indebolire ogni
„ giorno più la buona educazione, che
„ ricevuta aveva, più quasi non mi so-
„ steneva; tutte le mie buone risoluzio-
„ ni svanivano; non mi sentiva più
„ forza di resistere al male, che mi
„ strigneva ed incalzava da tutte le
„ parti, aveva anzi una falsa vergogna
„ della virtù: Era come un uomo, che

„ nuo-

„ nuota in un profondo e rapido fiu-
„ me: fende dapprima l'acque, e sa-
„ le contra il torrente; ma se le spon-
„ de sono ripide e scoscese; se non può
„ riposarsi sulla riva, si stanca alla fine
„ appoco appoco; le sue forze lo ab-
„ bandonano; le sue membra s'intorpi-
„ discono, e il corso del fiume lo tras-
„ porta. Così gli occhj miei comincia-
„ vano ad oscurarsi, il mio cuore sveni-
„ va; io non poteva più richiamare nè la
„ mia ragione, nè la rimembranza delle
„ disgrazie di mio padre. Il sogno, in
„ cui mi credeva di aver veduto il sag-
„ gio Mentore discendere a' campi elisj,
„ finiva di togliermi il coraggio; un
„ segreto e dolce languore s' impadro-
„ niva di me; io amava di già il ve-
„ leno, che s' insinuava di vena in ve-
„ na, e penetrava fino alla midolla del-
„ le mie ossa. Mandava nondimeno an-
„ cora de' profondi sospiri, versava ama-
„ re lagrime, e ruggiva come un lione
„ nel mio furore. O sventurata ed in-
„ felice gioventù! diceva io, o dei,
„ che vi prendete giuoco degli uomini,
„ perchè fate passar loro questa età,
„ ch'è un tempo di follia, o di ar-
„ dente febbre! Oh! perchè non son io
„ coperto di bianchi capelli, curvo, e
„ vi-

„ vicino alla tomba, come Laerte mio
„ avolo? La morte mi sarebbe più dol-
„ ce, che la vergognosa debolezza, in
„ cui mi veggo. “

Vi sono delle lunghezze in questo pezzo perchè Telemaco insiste troppo a lungo sopra i medesimi accessorj; e mi sembra, che tutto sarebbe assai meglio connesso, se, avanti, *io non sentiva più in me la forza*, si trasponesse, *un segreto e dolce languore s' impadroniva di me: Io amava di già il veleno, che s' insinuava di vena in vena; e che penetrava fino alla midolla delle mie ossa.* Questa immagine così trasposta, preparava quello, che Telemaco dice della sua debolezza e della sua impotenza a resistere al torrente della dimenticanza della sua ragione, e delle disgrazie di suo padre. Egli dipigne perfettamente i suoi sforzi, e la sua debolezza, quando si paragona ad un uomo, che nuota contra il corso di un fiume: ma questo paragone è fondato sopra una falsa supposizione che si possa salire contra un rapido torrente. Quando aggiugne, *così gli occhj miei cominciavano ad oscurarsi* la figura non sembra gran fatto sostenuta. Inoltre v' è qualche cosa di oscuro e di ambiguo in questa maniera di dire; imperciocché

ciocchè sembra dapprima, ch'egli paragoni i suoi occhj all'uomo, che nuota, e veramente non lo paragona, che al rifinimento, in cui se lo rappresenta.

Ma, ad onta delle censure, questo pezzo, lo ripeto, è bellissimo. E' facile essere più emendato, e corretto di Fenelon, ma è difficile pensar meglio di lui: avvi de' principj per l'una di queste cose, ma non ve n'ha per l'altra.

Ecco una serie d' idee principali.

„ La caduta degl' imperj vi fa conoscere, che non v'ha nulla di stabile „ e fermo tra gli uomini. "

„ Ma vi sarà soprattutto utile, e dilettevole il riflettere sopra la cagione de' progressi, e della decadenza „ degl' imperj.

Imperciocchè tutto ciò, ch'è accaduto, era apparecchiato ne' secoli precedenti..

„ E la vera scienza dell' istoria si è „ l'osservare le disposizioni, che preparati anno i grandi cambiamenti. "

„ In fatti, non basta considerare questi grandi avvenimenti. Convien portare e rivolgere la sua attenzione sopra i costumi, il carattere de' popoli, de' principi, e di tutti gli uomini straordinarj, che vi anno avuta „ qualche parte. " Tut-

Tutte queste idee sono connesse. Se uno spirito ordinario e comune non ritrovasse nulla da aggiugnervi, sarebbe meglio starsene ristretto ad esse, che allungar le sue frasi senza dar maggior lume nè maggior forza a' suoi pensieri. Ma ad un uomo di genio esse si presentano con tutti gli accessorj, che loro convengono, ed egli ne forma delle pitture, dove tutto è perfettamente legato, e connesso. Non s' appartiene che a lui essere più lungo, senza essere meno preciso. Ascoltiamo Bossuet.

„ Quando passar vedete come in un
„ istante dinanzi agli occhj vostri, non
„ dico i re, e gl' imperadori, ma i
„ grand'imperj, che an fatto tremar l'u-
„ niverso, quando vedete gli antichi
„ e nuovi Assirj, i Medi, i Persiani,
„ i Greci, i Romani successivamente
„ presentarsi davanti a voi, e cadere,
„ per dir così, gli uni sopra degli al-
„ tri, questo terribile fracasso vi fa
„ conoscere, che non v' ha nulla di sta-
„ bile e fermo tra gli uomini, e che
„ l'incostanza, e l'agitazione è il pro-
„ prio retaggio delle cose umane.

„ Ma quello, che renderà più utile,
„ e dilettevole questo spettacolo, sarà
„ la riflessione, che farete non solo so-

„ pra

„ pra l'innalzamento, e la caduta de-
„ gl' imperj, ma ancora sopra le cagio-
„ ni de' loro progressi, e sopra quelle
„ della loro decadenza.

„ Imperciocchè quel medesimo Iddio,
„ che formata ha la concatenazione
„ dell' universo, e che, da per lui stes-
„ so onnipotente, ha voluto per ista-
„ bilir l'ordine, che le parti di un sì
„ gran tutto dipendessero le une dall'
„ altre, questo medesimo Iddio ha an-
„ cora voluto, che il corso delle uma-
„ ne cose avesse la sua serie, e le sue
„ proporzioni: voglio dire, che gli uo-
„ mini, e le nazioni avuto anno delle
„ qualità proporzionate all' elevazione,
„ a cui erano destinati: e che, a ri-
„ serva di alcuni colpi straordinarj, ne'
„ quali Iddio voleva, che la sua mano
„ tutta sola apparisse, e si manifestas-
„ se, non è avvenuto niun gran cangia-
„ mento, che avute non abbia le sue
„ cagioni ne' secoli precedenti.

„ E siccome in tutti gli affari v'ha
„ ciò, che gli apparecchia e dispone,
„ ciò che determina ad intraprenderli,
„ e ciò, che li fa riuscire: così la ve-
„ ra scienza dell' istoria consiste nell'
„ osservare in ciascun tempo le segre-
„ te disposizioni, che preparato anno i
„ gran-

„ grandi cangiamenti, e le importanti
„ congiunture, che gli anno fatti acca-
„ dere. “

„ Di fatto, non basta guardar sola-
„ mente davanti a' suoi occhj, vale a
„ dire, considerare i grandi avvenimen-
„ ti, che decidono tutto a un tratto del-
„ la fortuna degl'imperj. Chi vuole in-
„ tendere a fondo le cose umane, deve
„ ripigliarle da più alto; e gli è d'uo-
„ po osservare le inclinazioni, e i co-
„ stumi, o per dir tutto in una paro-
„ la, il carattere tanto de' popoli do-
„ minatori in generale, quanto de' prin-
„ cipi in particolare, e in fine di tut-
„ ti gli uomini straordinarj, i quali per
„ l'importanza del personaggio ch' an-
„ no avuto a sostenere nel mondo, con-
„ tribuito anno in bene o in male alla
„ mutazione degli stati, e alla pubbli-
„ ca fortuna.

Non v'è nulla a desiderare in questo passo: tutto è in esso conforme alla maggior connèssione dell' idee; e non vi veggo neppure una sola parola, che si possa levare, o cangiare di luogo.

Potrebbesi paragonare la pittura, che fa Bossuèt degli Egiziani, con quella, che Fenelon fa de' Cretesi: ma questi pezzi sarebbero lunghi a trascrivere. Se

fate

fate voi stesso questo paragone, osserverete di leggieri, che lo stile di Bossuet ha il vantaggio della precisione e dell'ordine, e che per conseguenza la tessitura n'è meglio formata.

CAPO III.

Della struttura delle frasi.

LA connessione dell'idee, se si sa consultarla, deve naturalmente variare la struttura delle frasi, e rinchiuderle ciascuna dentro a giuste proporzioni. Le une saranno semplici; le altre composte, e molte formate di due membri, di tre, o di vantaggio. La ragione di questo si è, che tutti i pensieri di un discorso esser non possono capaci di un istesso numero di accessorj. Ora l'idee per connettersi vogliono essere costruite insieme; altre volte non vogliono che seguirsi: basta saper fare questo discernimento. Il vero mezzo di scrivere in una maniera oscura si è non fare, che una frase, dove se ne richiedono molte, o di farne molte, dove non se ne richiede che una sola. Se due idee devono modificarsi, fa d'uopo unirle insieme; se non devono modificarsi conviene separarle.

Voi

Voi vedete, che tutto il primo membro del periodo di Bossuet è destinato a modificare l'idea di Dio; e così esser deve, perchè Iddio ha assegnata alle cose umane la loro serie e le loro proporzioni come ordinatore dell'universo. L'unico oggetto di Bossuet si è spiegare come niente avviene, che non abbia le sue cagioni ne'secoli precedenti. E raccogliendo in un periodo tutte l'idee, che concorrono alla spiegazione e allo sviluppo del suo pensiero, forma un tutto, le cui parti si connettono, e legano insieme senza confondersi.

Sostituirò quì molte frasi al periodo di Bossuet; e vedrete, che il suo pensiero perderà una parte della sua grazia, ed ancora della sua luce e chiarezza.

„ Iddio ha formata la concatenazione
„ dell'universo. Onnipotente da per lui
„ stesso, ne ha stabilito l'ordine. Ha
„ voluto, che tutte le parti di un sì
„ gran tutto dipendessero le une dall'
„ altre: questo medesimo Iddio ha de-
„ terminato ancora il corso delle cose
„ umane, ne ha regolata la serie, e le
„ proporzioni: voglio dire, che ha da-
„ to agli uomini, e alle nazioni le lo-
„ ro qualità; e che le ha proporziona-

„ te

„ te all' elevazione, a cui le destinava;
„ che non è avvenuto niun gran cangiamento il quale avute non abbia le
„ sue cagioni ne' secoli precedenti, e
„ che non hà riserbati, se non certi
„ colpi straordinarj, ne' quali voleva,
„ che la sua mano apparisse, e si manifestasse tutta sola. "

Bossuet conosceva perfettamente la struttura dello stile. Alle volte sen va rapidamente per una serie di frasi brevissime: altre volte i suoi periodi sono di una gran pagina, e non sono soverchiamente lunghi, perchè tutti i membri ne sono distinti, e senza confusione ed imbroglio. Sia che accumuli l' idee, sia che le separi, egli ha sempre lo stile della cosa. Egli mi somministra quì un esempio di un' altra spezie.

„ Gli Egiziani sono i primi, dove
„ conosciute si abbiano le regole del
„ governo. Questa grave e seria nazio-
„ ne conobbe tosto il vero fine della
„ politica, ch' è di rendere la vita co-
„ moda e agiata, e i popoli felici. La
„ sempre uniforme temperatura del pae-
„ se vi formava gli spiriti fermi e co-
„ stanti. Siccome la virtù è il fonda-
„ mento di tutta la società, così l'an-
„ no diligentemente coltivata. La loro
„ prin-

„ principale virtù è stata la riconoscen-
„ za; e la gloria, che fu loro data, di
„ essere i più riconoscenti di tutti gli
„ uomini, fa vedere, ch'erano i più
„ sociabili. “

Questo passo è formato di molte asserzioni, ciascuna delle quali vuol essere separatamente enunciata: e sarebbe un far loro violenza l'unirle insieme in un solo periodo. Eccone la prova.

„ Gli Egiziani quella grave e seria
„ nazione; la prima che conosciute ab-
„ bia le regole del governo, conobbe
„ tosto il vero fine della politica, ch'
„ è di rendere la vita comoda, e agia-
„ ta, e i popoli felici: se la sempre
„ uniforme temperatura del paese ren-
„ deva il loro spirito fermo e costan-
„ te, si formavano l'anima colla dili-
„ genza, e la cura, che aveano di col-
„ tivare la virtù, ch' è il vero fonda-
„ mento di ogni società; e facendo la
„ loro principale virtù della riconoscen-
„ za, avuto anno la gloria di essere ri-
„ guardati come i più riconoscenti di
„ tutti gli uomini, il che fa vedere,
„ ch'erano ancora i più sociabili. “

Leggendo questo periodo, non si ritrova più la medesima nettezza ne' pensieri di Bossuet.

La

La regola generale per i periódi si è, che molte idee unirsi non possono ad un' idea principale per formare un tutto in un' esatta proporzione, senza produre naturalmente de'membri distinti con ben rilevati riposi. Tali sono in generale i periodi di Bossuet. Ne ritroyerete degli esempj ne' passi, che ho citati. Eccone un tratto da Racine; è Mitridate, che parla:

Ah, pour tenter encor de nouvelles conquêtes
Quand je ne verroy pas de routes toutes prêtes
Quand le fort ennemi m' auroit jettè plus bas,
Vaincu, persecuté, sans secours, sans états,
Errant de mers en mers, & moins roi que pirate,
Conservant pour tout bien le nom de Mithridate,
Apprenez que suivi d'un nom si glorieux
Par tout de l' univers j'attacherois les yeux
Et qu'est point de rois, s' ils sont dignes de l' être
Qui, sur le trone assis, n'enviassent peut-être.

Au-

Au-dessus de leur gloire un naufrage elevé

Que Rome & quarante ans ont à peine achevé.

„ Ah, per tentare ancora nuove con-
„ quiste --- quand' anche io non vedes-
„ si delle vie, tutte già in pronto ed
„ apparecchiate ---- quando il forte ne-
„ mico ridotto mi avesse ancora ad un
„ più basso ed umile stato ---- vinto,
„ perseguitato, senza soccorsi, senza
„ stati ---- errante di mare in mare,
„ e men re che corsaro ---- non con-
„ servando altro bene che il nome di
„ Mitridate ---- Sappiate, che seguito
„ da un così glorioso nome ---- Per
„ tutto l' universo trarrei a me gli sguar-
„ di ---- E che non vi sono re, se
„ sono degni di esserlo ---- che assisi
„ sul trono, non portassero forse invi-
„ dia ad un naufragio superiore alla lo-
„ ro gloria cui Roma e quarant' anni
„ an potuto compiere appena. "

Io non mi fermerò a distinguere i periodi, secondo il numero de' loro membri. La regola è la stessa per tutti: le parti ne saranno sempre in giuste proposizioni, se il principio della connessione dell' idee è ben osservato.

Ma vi sono degli scrittori, i quali

affettando lo stile periodico, confondono le lunghe frasi co' periodi. Le loro frasi sono di un' insopportabile lunghezza. Credesi, che sieno per finire, e ricominciano senza lasciare il più leggiero riposo. Non v' ha unità, nè proporzione, e ci vuole una non interrotta e perseverante attenzione per non lasciarne sfuggire alcuna cosa. Pelisson, tuttocchè molto stimato, me ne somministrerà degli esempj: egli n' è pieno,

„ Le ferite erano più mortali per i
„ Mori perchè si contentavano di lavar-
„ le in acqua di mare, e dicevano per
„ un modo proverbiale, o d' idiotismo
„ del loro paese, che Iddio, che le
„ aveva loro date, le avrebbe anche lo-
„ ro levate; e questo tuttavia, non tan-
„ to pel disprezzo quanto per l' igno-
„ ranza de' rimedj; imperocchè stima-
„ vano all' ultimo segno un rinegato lo-
„ ro unico cerusico, al quale, per una
„ bizzarra e strana politica, per ogni
„ ferito d' importanza, che moriva tra
„ le sue mani, davano un certo grosso
„ numero di bastonate, per castigarlo
„ più o meno secondo l' importanza del
„ morto; e poscia altrettante monete
„ di otto reali l' una per consultarlo,
„ ed esortarlo a far meglio in avven-
„ nire. "

Non

Non è questo un periodo, che fa Pelisson: sono molte frasi, ch' egli aggiugne le une all' altre, e che connette male insieme. Ecco un altro esempio del medesimo scrittore.

„ Luigi XIV. soffrir non poteva,
„ che l'Olanda allevata, per dir così,
„ fin dalla sua culla come all' ombra,
„ e sotto la protezione della Francia,
„ sostenuta in tanti incontri da due re
„ suoi antecessori, salvata recentemente
„ da lui medesimo, dal maggior peri-
„ colo, che mai minacciata l'avesse,
„ si scordasse di tanti favori ricevuti,
„ alla prima immaginazione di un ma-
„ le ch' egli non aveva alcun disegno
„ di farle, e senza fidare nè nella sua
„ benevolenza, di cui avute aveva tan-
„ te prove, nè nella sua parola, della
„ quale tutta l' Europa riconosciuta avea
„ poco innanzi la fermezza, non ritro-
„ vasse altra sicurezza per se, che nel
„ fargli de' nemici dappertutto, suonan-
„ do la tromba per la Guerra sotto il
„ nome della pace, e turbando anticipa-
„ tamente la pubblica tranquillità, ch'
„ ella fingeva di voler mantenere, non
„ perchè forse veramente avesse a cuo-
„ re il comune interesse, ma per una
„ spezie di vanità, come se toccasse

„ a lei regolare la sorte de' re , o
„ che il suo solo interesse fosse l'uni-
„ ca misura delle cose ; e che le più
„ estese e vaste conquiste esser doves-
„ sero contate per nulla , quando si
„ volgevano ad altra parte ; ma che
„ tutto fosse perduto , subito che in
„ qualche modo ferivasi il suo com-
„ mercio , o si guadagnava un pollice
„ di terreno verso i suoi stati . "
Pelisson .

Sembra molte volte , che Pelisson sia per finire , e tuttavia egli sempre continua . Ecco il difetto , in cui si cade , quando si vuol connettere , e legare insieme delle frasi , che naturalmente non si connettono . Sarebbe meglio separarle con de' riposi .

Alcuni altri scrittori , si applicano ad intralciare insieme le frasi lunghe , e le frasi corte : ma lo spirito , che si arresta e trattiene in questo piccolo meccanismo , non è capace di portarsi e rivolgersi sopra il fondo delle cose . Se si considera , che i pensieri , che formano la tessitura del discorso , non anno lo stesso numero di accessorj , si giudicherà , che le frasi saranno naturalmente disuguali , ogni volta , che saranno state espresse con gli accessorj , che sono loro proprj . CA-

CAPO IV.

Delle lunghezze.

IN ogni discorso avvi un' idea, dalla quale si deve incominciare, una con la quale si deve finire, ed altre, per le quali si deve passare. La linea è segnata; tutto quello, che se ne allontana, è superfluo. Ora ce ne allontaniamo, inserendo delle cose straniere, ripetendo quello, ch' è già stato detto, e fermandoci sopra inutili particolarità. Questi difetti, se sono frequenti, raffreddano il discorso, lo snervano, ovvero anche l'oscurano. Il lettore stanco perde il filo dell'idee, che non si ha saputo chiaramente presentargli, non intende più, non sente più, e le maggiori bellezze durerebbero fatica a trarlo dal suo letargo.

Noi saremmo corti e precisi, se concepissimo bene e nel loro ordine tutti i pensieri, che spiegar debbano, e sviluppare il soggetto, che trattiamo. Dalla maniera adunque di concepire nascono le lunghezze dello stile: Vizio, contro del quale non si può di troppo cautelarsi, e che da noi non si sfuggirà,

se si discostiamo dalle regole, che ricavate abbiamo, e dedotte dal principio della connessione dell'idee. Venghiamo a degli esempj.

L'Abate du Bos vuol dire, che l'imitazione non per altro ci muove, se non perchè gli oggetti imitati ci avrebbero mossi; ma che l'impressione n'è meno durevole, perchè è men forte e gagliarda. Ecco come egli espone questo pensiero.

„ I pittori e i poeti eccitano in noi
„ le passioni artifiziali, presentando del-
„ le imitazioni di oggetti capaci di ec-
„ citare in noi delle vere passioni.
„ Siccome l'impressione, che queste
„ imitazioni fanno sopra di noi, è del
„ medesimo genere, che l'impressio-
„ ne, che l'oggetto imitato dal pitto-
„ re, o dal poeta farebbe sopra di
„ noi: siccome l'impressione, che fa
„ l'imitazione, non è diversa dall'im-
„ pressione, che farebbe l'oggetto imi-
„ tato, se non in quanto che è men
„ forte e gagliarda, così eccitar deve
„ nell'anima nostra una passione, che
„ somiglia a quella, che avrebbe potu-
„ to eccitarvi l'oggetto imitato: la co-
„ pia dell'oggetto, deve per dir così,
„ eccitare in noi una copia della pas-
„ sio-

„ sione, che vi avrebbe eccitato l'oggetto.
„ Ma siccome l'impressione, che fa l'i-
„ mitazione non è tanto profonda, quan-
„ to l'impressione, che fatta vi avrebbe
„ l'oggetto .... Così questa impres-
„ sione superficiale fatta da un'imita-
„ zione svanisce, e si dilegua senz'aver
„ durevoli conseguenze, come ne avreb-
„ be una impressione fatta dall'ogget-
„ to che il pittore o il poeta ha imi-
„ tato. "

L'imbroglio delle costruzioni dell' Abate du Bos, e le sue ripetizioni provano gli sforzi, ch'ei fa per esprimere un pensiero, che nettamente non concepisce. E' lungo a fine di essere più chiaro, ed è tanto più oscuro.

Questo scrittore aveva delle cognizioni, del giudizio, ed anche del gusto: reca stupore, ch'egli non siasi fatto uno stile migliore. Merita di esser letto pel fondo, e la sostanza delle cose: sarà anche giovevole e proficuo a quelli, che vogliono imparare a scrivere. Gl' istruirà co'suoi falli, come un pilota ammaestra ed istruisce co'suoi naufragj. Somministrerebbe molti esempj; ma io non ne riporterò più che due.

„ La somiglianza dell'idee, che il
„ poeta o il pittore trae dal proprio

„ suo genio con l'idee, che aver possono degli uomini, i quali si ritrovassero nella medesima situazione, „ in cui il poeta colloca i suoi personaggj, il patetico delle immagini, che „ ha concepite innanzi di prendere in „ mano la penna, o il pennello; sono „ adunque il merito maggiore delle „ poesie, non meno che il merito maggiore delle pitture. Dall'invenzione „ del pittore, e del poeta; dall'invenzione dell'idee, e dell'immagini atte a commuoverci, e ch'egli mette „ in opera per eseguire la sua intenzione, si distingue il grand'artefice „ dal semplice manovale, che spesso è „ più valente ed abile operajo di lui „ nell'esecuzione. I più abili versificatori non sono i migliori poeti; sicsome i più regolari ed esatti disegnatori non sono i più valenti pittori. "

Voi vedete il giro, che prende questo scrittore per dire, che in pittura, e in poesia tutto il talento consiste nella scelta de' sentimenti e delle immagini; e voi sentite il peso, e la gravezza di tutte queste distinzioni, *penna, pennello, pittura, e poema, pittore e poeta*.

Era facile il dire, che siccome la poesia dello stile consiste nella scelta dell'idee, così il meccanismo della poesia consiste nella scelta e nella disposizione delle parole; e che se l'una cerca le immagini, l'altro cerca l'armonia. Ciò sarebbe stato breve: e il discorso dell'Abate du Bos è assai lungo. Eccolo.

„ Siccome la poesia dello stile consiste nella scelta, e nella disposizione delle parole, considerate in quanto che sono i segni dell'idee, così il meccanismo della poesia consiste nella scelta e nella disposizione delle parole considerate in quanto che sono semplici suoni, a'quali non vi fosse annesso niun significato. Quindi siccome la poesia dello stile riguarda le parole dal canto del loro significato, che le rende più o men atte a risvegliare in noi certe idee; così il meccanismo della poesia le riguarda unicamente come suoni più o meno armonici, e che diversamente combinati, compongono frasi dure o melodiose nella pronuncia. Il fine, che si propone la poesia dello stile, si è di far delle immagini, e di piacere all'immaginazione. Il fine, che si

 „ pro-

„ propone il meccanismo della poesia,
„ si è di far de' versi armoniosi, e di
„ piacere all'orecchio. "

Le lunghezze nascono ancora dalla propensione, che si ha, a ridire le medesime cose in molte maniere. Non si deve aggiugnere ad un pensiero chiaramente espresso, se non le immagini convenevoli alle circostanze.

Fenelon consiglia agli scrittori di esser semplici, e prende questo istesso momento per non esserlo egli medesimo. Gira d'intorno ad un pensiero, e lo ripete senza renderlo nè più vivo nè più chiaro. Si esprime così:

„ Gli scrittori non si contentano del-
„ la semplice ragione, delle grazie na-
„ turali, del sentimento il più vivo,
„ che formano la vera perfezione. Van-
„ no un poco al di là dello scopo, per
„ amor proprio. Non sanno esser so-
„ brj nella ricerca del bello. Ignorano
„ l'arte di arrestarsi al di quà degli
„ ambiziosi ornamenti. Il migliore al
„ quale si aspira, fa che si guasti il
„ bene, dice un proverbio italiano. Ca-
„ dono nel difetto di spargere un poco
„ troppo di sale, e di voler dare un
„ sapore troppo piccante a quello, che
„ si condisce. Fanno come quelli che

„ ca-

„ caricano un drappo di troppo rica-
„ mo, "

Quest' abitudine di fermarsi sopra un pensiero fa cader nel prezioso: inteso lo scrittore ad esaurire tutte le forme del dire, lo assottiglia; e non lo abbandona, se non quando lo ha del tutto guastato.

Quando si vuol commuovere, si può, e si deve anche moltiplicar le figure, e le immagini. Si può ancora, nell' opere destinate ad illuminare, accoppiare ad una maniera di dire semplice una maniera di dire figurata, atta a spargere della luce. Ma vi sono degli scrittori, ch' anno difficoltà ad abbandonare un pensiero, e che formano un volume di quello, di cui un altro formerebbe appena alcuni fogli. E' questo lo stile dell' Abate du Guet.

„ Tutti, *dic' egli*, sono capaci di
„ comprendere, quale sarebbe la felici-
„ tà di una nazione, dove tutta la for-
„ za, e tutta l' autorità fossero accor-
„ date alla virtù; dove tutte le minac-
„ cie, e tutti i castighi non fossero che
„ contra il vizio; il principe della qua-
„ le non fosse terribile, se non a chi-
„ unque facesse il male, e non mai a
„ quelli, che amano, e fanno il bene;

 „ la

„ la spada, che Iddio gli ha affidata,
„ sarebbe la protezione de' giusti, e
„ non farebbe tremare, che i loro ne-
„ mici; dove la verità e la clemenza
„ si accoppiassero insieme; dove la
„ giustizia e la pace si dessero un vi-
„ cendevole bacio; e dove adempiere
„ si vedesse quello, che ha detto l'
„ Apostolo: la virtù rispettata, e ri-
„ colmata di onori, e il vizio umi-
„ liato, e coperto d'ignominia. "

Ecco molte parole per ripetere una istessa cosa. L'ultime maniere di dire non aggiungono alle prime nè luce, nè immagine. Vedesi solamente che lo scrittore si compiace, e gode di una fecondità, che non produce altro che suoni.

Dir potrebbesi, che la gloria di una nazione illuminata si riflette sopra del Sovrano.

Che si estende e dilata colle scienze, ch' egli protegge, porta da lungi il suo nome, fa rispettare la sua persona dagli stranieri, gli assoggetta de' cuori, anche tra i suoi nemici.

Che si viene da tutte le parti in un paese, dove si può apprender tutto, e che si ritorna nella sua patria, per par-

lar-

larvi del merito del principe, e della felicità del popolo.

Queste riflessioni sono giuste, ma l' Abate du Guet le allunga tanto, che il lettore stanco e nojato può appena render conto a se stesso di ciò, che ha letto.

„ La gloria della nazione ridonda nel
„ principe che la regge e governa:
„ tutto quello, che v' ha di lume, e di
„ saviezza nel suo Stato, gli diventa
„ proprio, come parte del pubblico bene,
„ che a lui è affidato; e quando sa co-
„ noscere ed apprezzare un tesoro di sì
„ gran pregio, trae a se l'ammirazio-
„ ne e l'affetto di tutte le persone,
„ che amano le lettere, e che sono per
„ conseguenza le dispensatrici della glo-
„ ria, e di quella spezie d'immortali-
„ tà, che dar possono la riconoscenza,
„ e le opere d' ingegno.

„ Questa gloria non è ristretta a' so-
„ li suoi Stati. Si estende tanto lungi
„ quanto le scienze. Penetra dov' esse
„ anno penetrato. Gli assoggetta tra gli
„ stranieri tutti quelli, che lo riguar-
„ dano come il protettore di ciò, che
„ amano. Gli conserva tra i popoli ne-
„ mici un numero grande di zelanti
„ servitori, capaci, quando anno del

„ cre-

„ credito d'indurre i loro cittadini al-
„ la pace, e d' inspirar loro pel prin-
„ cipe il medesimo rispetto, di cui so-
„ no essi penetrati. “

„ Si viene da tutte le parti in un
„ regno, dove si può tutto imparare.
„ Tutti vi si fermano con piacere e con
„ frutto. Riportasi in differenti paesi
„ quello che vi si è veduto, le perso-
„ ne dotte, che vi si sono conosciute,
„ i soccorsi, che vi si anno ricevuti
„ per ogni sorta di cognizioni. Parla-
„ si in tutte le nazioni del merito com-
„ piuto del principe, del suo discerni-
„ mento, del suo squisito gusto per
„ tutte le cose, della protezione che
„ dà ai letterati, della sua bontà per
„ tutti quelli, che si distinguono pel
„ sapere, della felicità del popolo, ch'
„ egli governa con tanta savizza, e
„ che diventa ogni giorno, mercè del-
„ le sue cure, più perfetto, e più il-
„ luminato.

Questo medesimo scrittore impiega una dozzina di pagine per dire, che un Sovrano deve mettersi in luogo de' suoi sudditi, non avere altro interesse, e riguardarsi come il padre del popolo. Ma si ha molta difficoltà a dare la sua attenzione a discorsi scritti in questa manie-

niera. Ella sfugge ad ogni istante; e quando si ha finito un volume, è quasi impossibile render conto a se stesso di quello, che si ha letto. Per illuminare, ed interessare, bisogna riavvicinare l'idee, bisogna, che si seguano senza interruzione, e che nulla le ritardi. Quando uno scrittore si ferma per ripetere tante volte una medesima cosa, il lettore stanco e nojato non intende più quello, che se gli dice.

LIBRO IV.

Del carattere dello stile secondo i diversi generi di opere.

IL primo libro, Monsignore, vi ha fatto conoscere quello ch'è necessario alla nettezza delle costruzioni; il secondo vi ha mostrato, come le formole, o modi di dire debbono variare, secondo il carattere de' pensieri; e il terzo ha dispiegata agli occhj vostri la tessitura, che si forma con la serie dell' idee principali, e dell' idee accessorie: ci resta ad esaminare lo stile relativamente ai diversi generi di opere.

Voi vedete tosto, che il principio dev'essere il medesimo. In fatti un discor-

scorso non differisce da una frase se non come un numero grande di pensieri differisce da un solo; e per conseguenza si dà un carattere a tutto un discorso, come se ne dà uno ad una frase: nell'uno e nell'altro caso la cosa dipende ugualmente dall'ordine dell'idee, e dai loro accessorj. Bisogna adunque conoscere in generale qual sia quest'ordine, e quali sieno gli accessorj: incomincieremo ora da alcune riflessioni sopra il metodo.

CAPO I.

Considerazioni sopra il metodo.

SI disprezza il metodo, o si esalta. Molti scrittori riguardano le regole come i ceppi del genio. Altri le credono di un gran soccorso; ma le scelgono così male, e tanto le moltiplicano, che le rendono inutili, ovvero anche nocive. Tutti anno ugualmente il torto: quelli di biasimare il metodo, perchè non ne conoscono di buoni; questi di crederlo necessario, quando non ne conoscono che di assai difettosi.

Un'opera senza ordine può riuscire per cagione delle sue bellezze parziali e-

e collocare il suo autore tra i buoni scrittori: ma più di ordine lo renderebbe degno di maggior riuscita. Nelle materie di raziocinio è impossibile, che la luce si sparga ugualmente su tutte le parti, se manca il metodo; nelle cose di puro piacere, e diletto è perlomeno certo, che tutto quello, che non è a suo luogo, perde della sua bellezza.

Ma senza fermarci sopra tutte queste discussioni, definiamo il metodo, e la sua necessità sarà dimostrata. Dico adunque, che il metodo è l'arte di conciliare la maggior chiarezza, e la maggior precisione con tutte le bellezze, di cui è un soggetto capace.

Vi sono degli scrittori, che non possono starsene ristretti dentro al loro soggetto. Si perdono e smarriscono in digressioni senza numero; non si ritrovano; che per ripetersi: sembra, che credano con de' traviamenti, e con delle ripetizioni di supplire a quello, che non anno saputo dire.

Altri cangiano di tuono, senza consultare la natura del soggetto, che trattano. Si piccano di essere eloquenti, quando contentarsi dovrebbero di ragionare. Analizzano quando dovrebbero dipignere; e la loro immaginazione si riscal-

scalda, e si raffredda quasi sempre mal a proposito.

Per non traviare nel corso di un'opera, per dire ciascuna cosa a suo luogo, e per esprimerla convenevolmente; rendesi assolutamente necessario abbracciare il suo oggetto con una veduta generale. L'oscurità, quando è rara, può nascere da una distrazione; ma quando è frequente, provien certamente dalla maniera confusa, con cui si concepisce la materia, che trattasi. Non si giudica bene delle proporzioni di ciascuna parte, se non quando si vede il tutto ad una volta.

I poeti, e gli oratori anno di buon' ora conosciuta l'utilità del metodo. Quindi egli ha fatto appresso di loro i più rapidi progressi. Anno avuto il vantaggio di far prova delle loro produzioni sopra tutto un popolo; testimonj dell'impressioni, che cagionavano, osservato anno quello, che mancava all' opere loro.

I filosofi avuto non anno il medesimo ajuto riguardando come cosa disdicevole, e indegna di loro lo scrivere per la moltitudine, si sono per lungo tempo imposta la obbligazione, e il dovere di essere inintelligibili. Ciò non era soven-

te

te chè un'accortezza, e un rigiro del loro amor proprio; volevano nascondere la loro ignoranza a se medesimi; e bastava loro di apparire istruiti agli occhj del popolo, il quale più fatto per ammirare, che per giudicare, credeva ad essi volentieri sulla loro parola. Non avendo adunque i filosofi per giudici che discepoli, i quali ciecamente adottavano le loro opinioni, sospettar non doveano, che il loro metodo fosse difettoso: creder dovevano al contrario, che chiunque non gl'intendeva, fosse privo d'intelligenza. Ecco perchè le loro fatiche prodotto anno tante frivole dispute; e contribuito sì poco a' progressi dell'arte di raziocinare.

Le prime poesie non furono che istorie tessute senz' arte: molte espressioni oscure ed equivoche, molte digressioni e ripetizioni senza numero. Fatti tanto mal digeriti non potevano facilmente conservarsi nella memoria, e l'esperienza insegnò appoco appoco a disgombrarli, e a presentarli con maggior precisione e chiarezza. Come si seppe metter ordine ne' fatti, si volle aggiugnervi degli ornamenti, e si caricarono di finzioni. Per iscrivere l'istoria si scris-

sero

sero de' romanzi in versi, vale a dire, de' poemi.

Dacchè la prosa fu consacrata all' istoria, si ebbe la stessa inclinazione, per le finzioni. Si son fatti adunque de' poemi in prosa, vale a dire, de' Romanzi; e così i romanzi sono nati dall' istoria.

Quando s' incominciò a far de' poemi, si conobbe quanto importasse l' interessare. Osservasi, che l' interesse cresce, ed aumenta a proporzione ch' è meno diviso; e si riconobbe quanto l' unità d' azione sia necessaria. Altre osservazioni discoprirono altre regole, e i poeti, ebbero, intorno al metodo, dell' idee così esatte, che toccato sarebbe a' loro il dar lezioni a' filosofi.

Quantunque le loro regole sieno il frutto dell' esperienza, e della riflessione; alcuni scrittori le anno tuttavia combattute ed impugnate, come se non fossero, che vecchj pregiudizj. Anno creduto di stabilire nuove opinioni, rinnovando gli errori de' primi artisti, e richiamando l' arti alla loro prima rozzezza.

Non è un render servigio agl' ingegni il liberarli dalla soggezione al metodo:

todo: egli è per essi quello, che sono le leggi per l'uomo libero.

I Poemi non piaceranno, se non quanto meno i loro autori si discosteranno da queste regole. Se si ritrova diletto e piacere nelle digressioni, egli è perchè ciascuna di esse è una; e per conseguenza separata dall'opera, alla quale non è unita, e congiunta; ha la sua propria bellezza. Tutte insieme formano un poema, dove vi sono delle belle cose; e tuttavia non formano un bel poema: di fatto, se discendendo di particolarità in particolarità non vi si vedesse l'unità in nessuna parte, l'opera intiera non sarebbe, che un caos. Tutte le parti devono adunque formare un solo tutto.

Le regole sono le medesime per l'eloquenza: ma mentre l'esperienza guidava gli oratori e i poeti, che coltivavano la loro arte, senza piccarsi di darne i precetti, i filosofi scrivevano sopra il metodo, che non aveano ritrovato, e di cui si credevano di dare le prime lezioni. Anno fatto delle rettoriche, delle poetiche, e delle logiche. Senza essere poeti, nè oratori, conosciuto anno le regole della poesia, e dell'eloquenza, perchè le anno cercate

ne'

ne' modelli, dov' erano in esempio; se avuto avessero di buon' ora di tali modelli in filosofia, tardato non avrebbero a conoscere l' arte di raziocinare. Per essere stati privi di questo soccorso, anno messo nelle loro logiche tante poche cose utili, e tanta sottigliezza.

Il metodo, che insegna a fare un tutto, è comune a tutti i generi. E' soprattutto necessario nell'opere di raziocinio; imperocchè l'attenzione scema, e diminuisce a proporzione che si divide, e lo spirito non comprende più nulla, quando è distratto da un numero troppo grande di oggetti.

Ora, l' unità di azione nell'opere fatte per interessare, e l' unità di oggetto nell'opere fatte per istruire richiedono ugualmente, che tutte le parti sieno tra loro nell' esatte proporzioni, e che subordinate le une all'altre, si riferiscano tutte ad un medesimo fine. Quindi l' unità si riconduce al principio della maggior connessione dell' idee; ella ne dipende. In fatti, trovata questa connessione, il principio, la fine e le parti intermedie sono determinate: tutto quello che altera le proporzioni, è troncato, e reciso, e non si può più toglier via nè cangiare di

di luogo alcuna cosa, senza nuocere alla chiarezza, o al diletto.

Per discoprire questa connessione, convien fissare e stabilire il suo oggetto, fino a tanto che determinar se ne possano le parti principali, e comprender tutto nella division generale. Bisogna sfuggire le divisioni puramente arbitrarie, ed ancora le divisioni preliminari, nelle quali si scioglie e scompone un oggetto in tutte le sue parti: lo spirito del lettore si stancherebbe subito al primo incominciamento dell' opera; le cose, che più gl' importerebbe di ritenere, gli sfuggirebbero; le precauzioni, che l' autore prese avrebbe per farsi intendere, lo renderebbero spesso inintelligibile. Incominciare da divisioni senza numero, per affettar molto metodo è un perdersi e smarrirsi in un oscuro laberinto, per arrivare alla luce: il metodo non si appalesa e mostra mai meno, quanto allora, che ve n' ha di vantaggio.

Il principio di un opera non può adunque essere troppo semplice, nè troppo disgombrato, e libero da tutto quello, che può soffrire qualche difficoltà: Fatta la divisione generale, cercar si devè l' ordine, nel quale le parti maggior-

giormente contribuiscono a prestarsi scambievolmente luce, e vaghezza: mediante questo, tutto sarà in maggior connessione.

In appresso ciascuna parte vuol essere considerata in particolare, e suddivisa tante volte, quanti sono gli oggetti, che in se contiene, ciascuno de' quali formar può un piccolo tutto. Non deve in queste suddivisioni entrar nulla, che alterarne possa l'unità; e le parti non conoscono altro ordine, se non quello, ch'è indicato dalla più chiara e manifesta gradazione. Nelle opere fatte per muovere ed interessare, è la gradazione di sentimento; nell'altre la gradazione di chiarezza, e di luce.

Ma affine di sicuramente condursi, e dirigersi, bisogna saper scegliere tra l'idee, che si presentano: la scelta è necessaria per non adottar nulla, che non contribuisca alla maggior connessione.

Tutto quello, che non è connesso al soggetto che trattasi, dev'essere rigettato; Le cose medesime, che anno con esso qualche connessione, non sempre meritano, che se ne faccia uso. Questo diritto non si appartiene, se non a quello, che può più manifestamente

co-

connetterlo al fine, che lo scrittore si propone.

Il soggetto, e il fine sono adunque i due punti di veduta, che debbono regolarsi.

Quindi quando si presenta un' idea, considerar dobbiamo, se essendo connessa al nostro soggetto, lo sviluppa e spiega relativamente al fine, per cui lo trattiamo; e se si conduce per la via più corta.

Prendendo il nostro soggetto pel solo punto fisso, possiamo stenderci e dilatarci indifferentemente per tutte le parti. Allora quanto più ci discostiamo, tanto minor relazione anno tra loro le cose minute e particolari, in cui il nostro spirito travia e si perde, non sappiamo più dove fermarci, e sembra, che intraprendiamo molte opere, senza compierne alcuna.

Ma quando si ha per secondo punto fisso un fine ben determinato, il cammino è segnato: ogni passo contribuisce ad un maggiore sviluppamento, e si giugne alla conclusione senz' aver fatto alcuna digressione e alcun traviamento.

Se l' opera intera ha un soggetto, ed un fine, ogni capitolo ha del pari

l'uno e l'altro, e così ogni articolo, e ogni frase. Bisogna adunque tenere la medesima condotta in tutte le più minute parti. Così l'opera sarà nel suo tutto, una in ogni sua parte, e tutto sarà in essa nella maggior possibile connessione.

Conformandosi al principio della maggior connessione, un'opera sarà adunque ridotta al più picciolo numero di capitoli, i capitoli al più picciolo numero di articoli, gli articoli al più picciolo numero di frasi, e le frasi al più picciolo numero di parole.

Nella natura tutti gli oggetti sono insieme connessi, per non formare, che un solo tutto. Per questo ci è tanto naturale il passar leggiermente dagli uni agli altri. Noi siamo, perfino ne' nostri maggiori traviamenti sempre condotti e guidati da una qualche sorta di connessione. Bisogna adunque vegliare continuamente sopra di noi medesimi per non uscir dal soggetto, che scelto abbiamo. Bisogna usare in questo tanto maggior attenzione, quanto che sempre in contrasto con noi medesimi per prescriverci de' limiti, e per sorpassarli, crediamo sul più minimo pretesto di aver ragione ne' nostri maggiori traviamenti. Sembra spesse volte, che siamo

mo più vaghi e curiosi di mostrare, che sappiam molte cose, che di far vedere, che sappiamo bene quelle che trattiamo..

Le digressioni non sono permesse, se non allora quando non ritroviamo nel soggetto, sopra del quale scriviamo, di che presentarlo con tutti i vantaggj, che vi si desiderano. Allora cerchiamo altrove quello, ch'egli non somministra; ma con la mira di ritornare ad esso ben tosto, e con la speranza di spargervi maggior lume, o maggior grazia e venustà. Le digressioni, gli episodj non devono adunque giammai far mettere in dimenticanza il soggetto principale; conviene, ch'abbiano in esse il loro incominciamento, il loro fine, e che ad esso continuamente riconducano. Un buon scrittore è come un viaggiatore, che ha la prudenza di non deviare dal suo cammino, se non per rientrarvi con delle comodità atte a farglielo più felicemente proseguire.

Voi vi renderete, Monsignore, famigliari questi generali principj, allora quando nelle nostre letture ne faremo l' applicazione a' migliori e più accreditati scrittori. Non è ancora tempo di darvi esempj; non sarebbero adattati al-

la vostra capacità; per ora basterà, che consideriate una grand'opera come un discorso di poche frasi: imperocchè il metodo è lo stesso per l'una e per l'altro.

Si può lavorare intorno a differenti parti di un'opera secondo l'ordine, nel quale si sono distribuite; e si può ancora, stabilito che ne sia bene il disegno, passare indifferentemente dal principio alla fine, o al mezzo, e in vece di assoggettarsi ad alcun ordine, non consultare, che l'attrattiva, che fa cogliere il momento, nel quale siamo più atti e capaci a trattar più una che un'altra parte.

Avvi in questa condotta una maniera libera, che somiglia al disordine, senza che sia tale. Ricrea e solleva lo spirito presentandogli sempre oggetti diversi, e gli lascia la libertà di abbandonarsi a tutta la sua vivacità. Nulladimeno la subordinazione fissa e determina alcuni punti di veduta, che impediscono o correggono i traviamenti, e riconducono di continuo all'oggetto principale. Si deve impiegare la propria destrezza nel regolare lo spirito, senza levargli la libertà. Qualunque ordine mettano le persone d'ingegno nell'opere loro; è raro, che vi si assoggettino quando compon-

pongono, e scrivono. Ci resta a trattare de' differenti generi di opere. Ora ve n'ha generalmente tre; il didattico, la narrazione, e le descrizioni: imperocchè si raziocina, si narra, o si descrive.

Nel didattico si propongono delle questioni, e si discutono: nella narrazione si espongono de' fatti veri, o inventati, il che comprende la storia, il romanzo, e il poema: nelle descrizioni si dipigne quello, che si vede, o quello, che si sente: il che più particolarmente si appartiene all'oratore, e al poeta. Considereremo adesso lo stile sotto a questi differenti aspetti.

CAPO II.

Del genere didattico.

Avvi degli scrittori, i quali entrar non sanno in materia, senza trattenere il lettore sopra nozioni preliminari, ch'essi dicono, essere assolutamente necessarie per l'intelligenza del soggetto, che trattano. Mettono alla testa dell'opere loro una spezie di dizionario. Fanno uso di parole erudite per esprimere le cose le più comuni,

cangiano il significato delle voci le più usitate; di maniera che molti trattati sopra un medesimo soggetto, scritti in una medesima lingua, non sembrano che la traduzione gli uni degli altri, e non differiscono, che per la varietà degl' idiomi.

Ogni arte, ogni scienza ha de' termini, che sono suoi proprj: ma si anno spesso moltiplicati di troppo. E' cosa ridicola il ricorrere ad una lingua dotta per idee, che anno de' nomi in una lingua volgare. E' un opporre un ostacolo a' progressi delle cognizioni, e un voler persuadere, che si sa molto, quando si sa poco.

E' ancora cosa assai inutile il raccogliere, ed adunare alla testa di un' opera i termini proprj al soggetto, che trattasi; sarà sempre tempo di spiegarli quando si sarà nella necessità di usarli. Allora l' applicazione ne renderà il significato più chiaro e manifesto, e gl' imprimerà più profondamente nella memoria.

Se si abusa delle parole, si abusa ancora delle definizioni. Un difetto, nel quale si cade, si è di offrirle al lettore in un momento, che non può ancora comprenderle. Per dire il vero, la

la spiegazione viene immediatamette dopo; ma perchè incominciare dal dire una cosa, che non sarà intesa? Non sarebbe egli meglio presentare l'idee nell' ordine, in cui si spiegassero da per loro? Questo abuso proviene dal prendere le definizioni per i principj di quello, che si deve dire; e dovrebbesi piuttosto prenderle pel ristretto di quello, che s'è detto. Conviene, che le analisi ne apparecchino l'intelligenza. Allora spargeranno della luce, ed atte a richiamare in memoria in poche parole tutte le proprietà di una cosa, prepareranno a nuove ricerche, e renderanno facili delle nuove analisi.

Ma non bisogna imporsi una legge di definire ogni cosa. Avvi delle cose che sono chiare da per se stesse, perchè sono impressioni, che si conoscono per sentimento: ve n'ha all' opposto, che sono oscure, che si confondono tra loro, e nelle quali è impossibile discernere le qualità, per cui possano essere ravvisate, e distinte. Non bisogna definire nè le une, nè le altre.

Nel numero delle prime sono la luce, il suono, il sapore, e generalmente tutte le affezioni, che l'anima riceve per mezzo de' sensi, e che

conserva tali, quali le riceve. Tutte queste cose esser non possono conosciute, che dal sentimento, che l' azione degli oggetti produce sopra i nostri organi.

Il dire, che la luce, il suono ecc. è una materia più o meno sottile, le cui parti anno una tal figura, un tal movimento, non è definire quello che sentiamo, ma addurne la fisica cagione; e ancora questa spiegazione è assai imperfetta.

Quando un sentimento è composto di molte affezioni, può definirsi, vale a dire, che si può far l'analisi delle diverse affezioni, di cui è formato: per questo le operazioni dello spirito e le passioni dell'anima sono capaci di definizioni.

Se consideriamo le cose dai lati, per cui maggiormente differiscono, ne facciamo la distribuzione in differenti classi, e le definiamo per le proprietà, che le distinguono. Allora la legge, che dobbiamo prescriverci, si è di metter dell'ordine nelle nostre idee, per richiamarcele più agevolmente in memoria. Conviene stare in guardia contra il pregiudizio, dal quale siamo comunemente preoccupati; che le definizioni svelino, e discoprano la natura

delle

delle cose. Sarebbe pericoloso ingannarsi in questo. Gli errori de' fisici ne sono una manifesta prova. Le definizioni racchiuder possono, e contenere la natura delle cose, cioè a dire, di alcune nozioni astratte, solamente nelle matematiche, nella morale, e nella metafisica.

Quando consideriamo le differenti spezie, che abbiamo definite, vediamo com' esse più o meno si distinguano. Quando sono più generali, avvi tra loro men di rapporti, e più di cose comuni; quando lo sono meno, avvi più di rapporti, e più di cose comuni. Quindi le nozioni di spirito, e di corpo sono distintissime; quelle di animale, e di pianta lo sono ancora; ma vi è una tale spezie di animale, e una tal spezie di pianta, che si distinguono così poco, che i naturalisti vi s' ingannano, ed allora soprattutto convien diffidare delle definizioni. Per far delle classi, che indichino, e mostrino esattamente la differenza di cadauna spezie, converrebbe dividere, e suddividere fino a tanto, che fossimo arrivati a distinguere tante spezie, quanti vi sono individui. Ma le nostre cognizioni non possono estendersi tanto; e se, con di-

visioni ristrette dentro a giusti limiti, si mette dell'ordine nell' idee, si confonde tutto, quando si vuol divider troppo. Mi sarebbe, per esempio, stato facile moltiplicare all' infinito le spezie di figura; non avrei avuto a far altro che ricopiare i gramatici, e i retori: ma non avrei fatto bastevoli suddivisioni per esaurire la materia, e n'avrei fatte troppe per l' intelligenza del mio sistema.

Le prefazioni sono un' altra fonte di abusi. Quì è dove si dispiega l' ostentazione di un autore che esagera talvolta ridicolosamente il pregio de' soggetti, che tratta. E' assai ragionevole far vedere il punto, dove quelli, ch' anno scritto avanti di noi, lasciata anno una scienza, sopra della quale crediamo di poter spargere nuovi lumi; ma parlare delle sue proprie fatiche, delle sue proprie veglie, degli ostacoli, che si sono dovuti vincere e sormontare, dar conto al pubblico di tutte l' idee, che avute si anno; non contenti di una prima prefazione aggiugnerne ancora un' altra a ciascun libro, a ciascun capitolo; dar l' istoria di tutti i tentativi, che sono stati inutilmente fatti; indicare sopra cadauna questione mol-

ti.

ti mezzi di scioglierla; quando non ve n' ha più che uno, del quale si voglia, o del quale si possa far uso; è l'arte d'ingrossare un libro per annojare un lettore. Se si recidesse e troncasse da queste opere tutto quello, ch'è inutile, non ne resterebbe quasi nulla. Direbbesi, che questi autori non anno voluto fare, che la prefazione de' soggetti, che si proponevano di trattare: finiscono, e si sono dimenticati di sciogliere le questioni, che aveano agitate.

Dopo aver troncato le prefazioni, le definizioni inutili, le parole, di cui si può far a meno, e collocate le definizioni a loro luogo, e nel loro lume; conviene pensare alle particolarità dello stile: imperciocchè vi sono delle osservazioni particolari e proprie al genere didattico.

Il principio della maggior connessione dell'idee dev' esser quì considerato relativamente alla capacità dello spirito. In effetto, quanto meno famigliari sono l'idee; tanto minor numero può lo spirito abbracciarne ad un istesso tempo. Non basterà adunque non far entrare in una frase, se non l'idee, che naturalmente possono in essa costruirsi: converrà ancora esaminare fino a qual

segno esser debbono straniere al lettore. Quanto maggior difficoltà egli ha a comprenderle, tanto minor numero si deve farne entrare in una medesima frase. Seguendo questa regola, non ci allontaneremo dal principio della maggior connessione dell' idee, ma l' osserveremo in una più convenevole e acconcia maniera.

Lo stile dell' opere didattiche richiede adunque, che ordinariamente le frasi ne sieno corte. Vuole ancora, che siavi tra loro una manifesta e sensibile gradazione. Non ama i passaggj crudi, ed improvvisi, purchè l' idee intermedie agevolmente non si suppliscano; e rigetta le transizioni, quando non sembrano fatte, che per riavvicinare delle cose, che naturalmente non devono seguirsi e succedersi. Non conosce, che una maniera di unire, e connettere insieme l' idee; e questa si è di collocarle cadauna al loro luogo. Con questo egli schiva le lunghezze, e le ripetizioni, e giugne alla maggior precisione.

Egli è vero, che questa precisione presenterà alle volte le cose così rapidamente, che sfuggiranno a' lettori, i quali non leggono con bastevole riflessione. Ma se si volesse adattarsi alla loro capacità,

sa-

saremmo diffusi all' eccesso, e lo saremmo sovente con pregiudizio e discapito. Uno Scrittore, che tende alla perfezione, si contenta di essere inteso da quelli, che sanno leggere. Verrà un tempo, che niuno oserà fargli il rimprovero di essere oscuro:

Non basta, che i pensieri sieno presentati in tutto il loro lume; è ancora necessario, che gli esempj li rendano più chiari. Ma bisogna, che non ve ne sieno troppi per i lettori istruiti, e che ve ne sia abbastanza per gli altri. Quelli, che alla chiarezza, e al lume accoppieranno la grazia, e la venustà, saranno attissimi a conseguire un tal effetto; perchè si temerà meno di prodigalizzarli. Tutto consiste nell'attignere a buoni fonti. Aggiugnerò ancora, che se un' esempio è necessario per far intendere un pensiero, non si deve incominciar dal pensiero, come comunemente si fa, ma dall' esempio.

L' istruzione è arida, e secca; quando non è ornata. Uno scrittore imitar deve la natura, che dà grazia e venustà a tutto quello, che vuol renderci utile e vantaggioso. Ella nulla fatto avrebbe per la nostra conservazione, se le sensazioni, che c'istruiscono, state non fossero grate,

e

e piacevoli. Apritevi dunque una via a traverso de' più vaghi e dilettevoli paesaggi; quello, che l'architettura ha di più bello, riformi mille punti di veduta; in somma prendete dall' arti, e dalla natura tutto quello, ch' è atto ad abbellire. Nondimeno avvertite di non oscurarla: ella vuol essere ornata; ma non vuole, che niente la celi ed occulti. Il velo il più leggiero la offusca ed ingombra.

Non si può adunque studiare di troppo il suo soggetto. Bisogna primieramente dispogliarlo da tutto quello, che gli è straniero; poscia considerarlo relativamente al fine, che ci proponiamo, e non impiegare per abbellirlo, e spiegarlo, se non idee, che ugualmente si connettano, e si riportino a questi due punti fissi ed invariabili.

Nelle particolarità dello stile, conviene, tra le maniere di dire, che si conformano ed adattano alla maggior connessione dell'idee sceglier quelle, ch' esprimono l' interesse, ch' è ragionevole di prendere per le verità, che s'insegnano. Lo stile sarebbe ridicolo, se l'espressioni indicassero un troppo grande interesse: sarebbe freddo, se non ne indicassero alcuno. Quantunque il vedere

dere si appartenga propriamente ad un filosofo, egli non è tuttavia condannato ad esser privo di sentimento; e il lettore poco s' interessa per le materie, ch' egli tratta, se non mostra d' interessarvisi egli medesimo.

Osserverà tutto quello, che detto abbiamo nel primo libro sopra le costruzioni, e nel secondo sopra le differenti spezie di formole, o modi di dire; e farà uso delle figure, non tanto per dar grazia e leggiadria al suo stile, quanto per ispargervi un maggior lume, e una maggiore chiarezza.

C A P O III.

Della narrazione.

I Precetti sono quì gl' istessi. Ogni narrazione ha un oggetto; ed allora le circostanze, e gli ornamenti sono determinati, come pure i modi di dire acconci ad inspirare l' interesse, ch' essa merita.

Quello, chè v' ha di particolare all' istoria, si è, che la necessità di riportare de' fatti che sono accaduti nel medesimo tempo, non permette di fare a meno di transizioni. Ma le transizio-

sizioni, esser non devono pezzi applicati unicamente per passare da uno ad un altro fatto: convien trarle dal fondo del soggetto. Devono esprimere le relazioni, che vi sono tra tutte le parti, e legarle e connetterle insieme col mezzo di quello che anno di comune, o col mezzo delle opposizioni, che tra loro si osservano: epoche, cagioni, effetti, circostanze ec.

Quello che rende l' istoria difficile a scrivere, si è la moltitudine delle cose di cui ella forma il suo oggetto, e il numero grande delle cognizioni necessarie per trattarle: religione, legislazione, governo, diritto pubblico, politica, usanze, costumi, arti, scienze, commercio. I fatti devono esser scelti, ed esposti a parte a parte relativamente a tutti questi oggetti; e si deve trascurare ed ommettere tutto quello, che non serve a farli conoscere.

Quegli, che imprende a scrivere l' istoria di un popolo, ha la libertà di non abbracciarla in tutte le parti. Ma quantunque si ristringa ad alcune, è d' uopo nondimeno, che studiato abbia anche l' altre: è d' uopo soprattutto, che conosca il governo, al quale tutto il resto è in certo modo subordinato. Im-

pe-

perocchè il governo favorisce i progressi di ciascuna cosa, o vi mette ostacolo. Ma egli medesimo dipende dal clima, e da mille straniere influenze. Bisogna adunque considerarlo sotto di questo punto di vista.

Se il governo influisce sopra i costumi, i costumi influiscono sopra il governo. Qualunque siasi adunque l'oggetto, che un istorico si propone, egli deve conoscere ancora i costumi. Se gl' ignora, non avrà alcuna regola certa per la scelta de' fatti, o almeno non gli spiegherà ed esporrà che imperfettamente.

Sarebbe a desiderare, che ogni istorico scrivesse sopra le cose, ch' egli sa meglio, e delle quali è capace di far conoscere i principj, i progressi, e la decadenza. L' uno si applicarebbe a dar la cognizione delle leggi, l' altro del commercio, il terzo dell' arte militare, e così del resto.

Egli è vero, e l' ho qui poc' anzi detto, che niuna delle parti esser potrebbe trattata bene da quello, che ignorasse affatto le altre: ma se non si ha abbastanza studiato il governo, le leggi, e la politica per farne delle pitture esatte e bene circostanziate, si potrà per lo meno conoscere queste cose abba-

bastanza per iscrivere , per esempio , l'istoria militare.

A questo modo, si avrebbero dell' istesso popolo molte istorie ugualmente curiose e molto atte ad istruire ogni cittadino secondo il suo stato.

In generale, Monsignore, non si può scriver bene; se non sopra le materie, che si sono a fondo esaminate. Di fatto, come trattare un soggetto, se non si conosce abbastanza per determinare l' oggetto, che lo scrittore si propone? Se non si vede, donde abbia si ad incominciare, dove si abbia a finire, e per dove si abbia a passare, non è egli questo ciò, che determinar deve perfino gli accessorj con cui si deve accompagnare ogni pensiero?

Lo stile dell' istoria dev' esser rapido ne' racconti, preciso nelle riflessioni, grande e forte nelle descrizioni e nelle pitture. L' ordine regnar deve dappertutto, e le transizioni non possono esser soverchiamente semplici.

La rapidità de' racconti vuole, che le frasi sieno brevi, e che si tronchino tutte le particolarità inutili all' oggetto, che si ha in mira.

La precisione delle riflessioni consi-

ste

ste in massime, che sono i resultati di un numero grande di osservazioni.

Lo stile periodico conviene particolarmente alle descrizioni; imperocchè chi descrive può adunare insieme e raccogliere più idee che non può chi narra, o raziocina: ed anzi deve farlo. Una descrizione è la pittura di molte cose, che sono insieme unite, e non formano che un tutto.

Bisogna dipignere un uomo a norma de' fatti, e non a norma dell' immaginazione: imperocchè i ritratti non interessano, se non inquanto che sono veri. Il tocco ne dev' esser forte, e i colori ben insieme uniti. Un pennello ammanierato fa delle pitture fredde: si ferma, e trattiene sopra particolarità inutili, e digrossa appena i lineamenti principali. Vi sono degli scrittori, che somigliano a de' pittori, che fanno bene un' acconciatura di capo, un panneggiamento, tutto, eccettuata la figura. Si richiede un gran capitale di giudicio per far bene un ritratto. E il più di quelli, che si dan vanto di essere eccellenti in questo genere, anno al più quello, che addimandasi *spirito*. Corron dietro alle antitesi, si affaticano e si consumano per ritrovare fine

e

e sottili distinzioni, non pensano, che a far frasi leggiadre, e la somiglianza è la sola cosa, alla quale non mettono applicazione, e pensiero. Le leggi sono le medesime per le opere d' invenzione, quali sono i romanzi: imperocchè, sia che voi inventiate i fatti, sia che li prendiate nell' istoria; s' appartien sempre all' oggetto, che vi proponete, indicare le particolarità, nelle quali entrar dovete, collocare ciascuna cosa a suo luogo, dare a ciascuna la convenevole espressione, in somma, fare un insieme, di cui tutte le parti sieno ben proporzionate. La sola differenza tra quello, che scrive l' istoria, e quello, che scrive romanzi; si è, che il primo dipigne i caratteri a norma de' fatti, ed il secondo inventa i fatti a norma de' caratteri supposti.

Ecco i principj generali: avremo più di una volta occasione di spiegarli.

CAPO IV.

Dell' eloquenza.

I Pittori anno due maniere di eseguire un quadro destinato ad esser vedu-

duto di lontano. Quantunque si accordino tutti nel dare alle figure una grandezza maggiore del naturale, gli uni le finiscono più minutamente; gli altri non fanno, per dir così, che digrossarle, certi, che l'aria, che le separa dallo spettatore, darà finimento all'opera loro. Vedute davvicino, le forme sono mostruose, i colori sono discordanti; a misura che lo spettatore si allontana, tutto si rotonda, tutto si addolcisce; gli oggetti sono coloriti e terminati com'esser lo devono.

Ora, un discorso oratorio è un quadro veduto in lontananza. L'espressione dev'esserne adunque alquanto esagerata, non meno che l'azione, che l'accompagna. L'una e l'altra s'indeboliscono venendo infino a noi.

L'oratore può anche negligere la correzione. Se i tratti valevoli ed atti a commuoverci non sono omessi e tralasciati, se sono ciascuno al luogo loro, noi non vedremo nè connessioni troppo rilevate, nè passaggi troppo duri ed improvvisi; e l'opera sua ci apparirà finita. Ma conviene, che si ricordi, che i suoi discorsi non sono fatti, che per essere declamati. Sarebbero troppo a noi vicini, se li leggessi-

simo ; non vi vedremmo, che masse informi, e resteremmo offesi, trovandovi sì poco accordo.

Quegli, che destina le sue opere alla stampa, deve adunque correggerle con diligenza ; ma avverta di non infievolirle, o di alterarne il carattere.

Quando leggo nel frontispizio *sermone*, *orazione funebre* ecc. mi metto naturalmente in luogo dell'autore, e mi aspetto di ritrovare lo stile di un oratore, che mi addrizza la parola. E' questa un'illusione, nella quale dee mantenermi il tenore di tutto il discorso. Bisogna adunque, che i tratti disegnati con forza, eccedano di alcun poco il naturale. La mia immaginazione sarà portata a collocargli in una certa lontananza, ed io li vedrò nella loro vera grandezza.

Innanzi ancora di parlare, l'oratore deve commuovere. L'azione è la parte principale ; ella ci apparecchia, e dispone a' sentimenti, che vuole in noi risvegliare ; ci reca i primi colpi, e il discorso, ch'ella ancora accompagna, compie e finisce l'impressione. Un oratore senz' azione non è che un bel cianciatore : possiam cogliere i fiori, ch'egli semina, ma non possiam essere com-

commossi. Ma parimenti un' azione veemente sarebbe ridicola, se non vi corrispondesse il discorso. Non avendo questi due linguaggi che un solo oggetto, debbono ugualmente contribuirvi: è d' uopo, che siavi tra loro la più grande armonia.

L' oratore deve adunque avere un tocco più forte, e più grande; quando il suo carattere lo porta a declamare con molta azione. Le sue immagini saranno più esagerate, i contorni saranno disegnati più rozzamente, e tutte le parti saranno insieme unite, e collegate con vincoli più grossolani. La composizione tuttavia non avrà nulla, che offenda e disgusti l' uditore, perchè tutto sarà in essa d' accordo.

Non sarà così agli occhj del lettore. Benchè il solo titolo di *sermone* o di *orazione funebre* metta in certo modo sotto gli occhj l' azione di quello, che declamava; nondimeno se quest' azione era forte e veemente, non è naturale, che l' immaginazione se ne rappresenti tutta la forza, e tutta la veemenza. Non collocherà adunque gli oggetti nella lontananza donde dovrebbero esser veduti. Ecco perchè le figure, che non compariscono esagerate all' uditore; potreb-

trebbero comparir tali al lettore. Conviene adunque, che l'oratore, che si fa mettere alla stampa, scemi e diminuisca le figure, addolcisca i contorni, e dia men di rilievo alle connessioni; ma qual regola si formerà egli?

I pittori in tal caso anno un vantaggio. Conoscono i rapporti della diminuzione delle grandezze alle distanze; non anno in certo modo, che a prendere il compasso; e, data essendo la lontananza, fanno la grandezza, che dar devono a ciascuna figura. Se ignorassero affatto l'ottica, sarebbero privi di un gran soccorso: ma il colpo d'occhio, che darebbe loro l'esperienza, basterebbe forse per condurre, e dirigere il loro pennello.

L'esperienza similmente è quella, che illuminar deve l'oratore, quando vuole farsi stampare. Se si mette in luogo de' lettori, e se si legge a spirito riposato e tranquillo, il sentimento gl'inseguirà come deve rimaneggiare le sue composizioni. Quelle, che saranno capaci di molt'azione, le ritoccherà di vantaggio, e si contenterà di dar della correzione alle altre. Non vi sono altre regole da seguire.

Gli Antichi, i nostri maestri in fatto

to di eloquenza, mettevano una gran differenza tra i discorsi fatti per essere recitati, e i discorsi fatti per esser letti. E' Aristotele, che ciò osserva, ed aggiugne, che i primi appariscono triviali, quando si leggono, e gli altri secchi, quando si recitano: la cosa esser doveva così, perchè l'accordo era distrutto.

Presso a' Greci, e presso a' Romani l'eloquenza non era ristretta agli oggetti, intorno a' quali ella si occupa al presente, e in conseguenza, aveva un carattere, che non abbiam potuto conservarle. Non parlava ad una plebaglia ignorante: trattava degli affari del governo, davanti ad un popolo, che aveva parte alla sovranità. L'oratore, salito nella tribuna, trovava gli spiriti preparati e disposti dalle circostanze. Poteva senza proferire una parola, commuovere col solo atteggiamento, e tutto, perfino il silenzio che regnava, contribuiva all'eloquenza della sua azione. Si giudica, quali esser dovessero allora i suoi discorsi per mantenere ed accrescere la prima impressione, che fatta aveva; e vedesi, quanto perder dovessero, quando più non erano nella sua bocca.

Pensavano gli Antichi, che l'eloquenza prendesse ed accattasse tutta la sua forza dall'azione. L'azione, secondo loro, è la parte principale dell'oratore, ed è quasi la sola necessaria. In effetto, quando si parla, com'essi facevano, dinanzi ad una moltitudine agitata da diversi interessi, non si ha d'uopo che di commuovere. Per quanto istruita che si supponga, ella non raziocina, o per lo meno non raziocina ad animo quieto e tranquillo; e per condurla basta comparire davanti a lei con le passioni, da cui è agitata e commossa. L'azione è del pari necessaria all'eloquenza cristiana, quando l'oratore si ritrova in que' tempi infelici e calamitosi, ne' quali il zelo per una parte, e il fanatismo per l'altra animano ed accendono i partiti.

Ma quando tutto è tranquillo, e non si va ad ascoltarli, che per obbligo, o per curiosità, i grandi movimenti sembrerebbero convulsioni. E perciò i nostri oratori non ne fanno uso; si ristringono quasi alla sola eloquenza del discorso; e perchè questa eloquenza non è adattata alla moltitudine, non parlano che alla parte la più illuminata del loro uditorio, vale

a dire, ad uomini, che biasimerebbero una forte e veemente azione, perchè l'uso del mondo la vieta a' loro medesimi.

Ecco perchè noi non adottiamo l'idee, che gli Antichi si formavano dell'eloquenza. Lungi dal credere, che l'azione ne sia la parte principale, la giudichiamo appena necessaria, e ammiriamo degli oratori, che non ne anno.

Il più de' nostri oratori potrebbero stampare i loro discorsi a un dipresso quali gli anno recitati; ma, se il discorso più eloquente è quello, che vuol essere accompagnato da una maggior azione, egli è certo, che dev' essere scritto con qualche differenza, secondo che è fatto per essere recitato, o per esser letto.

L'oratore deve conoscere a fondo la materia, che vuol trattare, l'interesse, che vi prendono quelli, davanti a' quali egli parla, il loro carattere, e tutte le circostanze, ch' anno qualche rapporto alla situazione, in cui si trovano, e al soggetto, ch' egli tratta. Ecco quello, che stabilir deve l'idea, e il disegno del suo discorso, e determinare la scelta dell' espressioni atte a persuadere e a commuovere. Raziocine-

nerà, e dipignerà a vicenda; ma non perderà mai di vista il fine, che si propone, nè gli uomini, che vuòl persuadere. In questa guisa egli connetterà perfettamente insieme tutte le sue idee, ed osserverà nelle particolari modificazioni delle frasi le leggi, di cui anno i libri antecedenti mostrata la necessità.

CAPO V.

Osservazioni sopra lo stile poetico, e per occasione sopra quello, che determina il carattere proprio di ciascun genere di stile. (*)

IN che la poesia differisce ella dalla prosa? Questa questione malagevole a sciogliersi, ne farà nascere molte altre, che non lo saranno meno: non ve n' ha alcun' altra di così complicata. Se considerassimo la poesia, e la prosa

(*) *Questo capo, qual egli si è, non sarebbe stato adattato alla capacità del principe nel tempo che gli ho fatto leggere l' Arte di scrivere; e perciò non è stato fatto, se non lungo tempo dopo.*

sa in una maniera generale, il paragone, che ne faremmo, non ci darebbe, che resultati assai vaghi e indeterminati, e se considerando in ciascuna i differenti generi, paragonar volessimo genere a genere, converrebbe far delle analisi senza fine. Ristrigniamoci ad alcune osservazioni.

Veduto abbiamo, che lo stile variar deve secondo i soggetti, che si trattano. Dunque quanti soggetti avrà a trattare la poesia, altrettanti stili differenti ell'avrà.

Dunque avrà ancora uno stile suo proprio, ogni volta che i soggetti non apparterranno che ad essa. Ma il suo stile sarà egli, trattone il meccanismo, il medesimo, che quello della prosa, ogni volta che tratterà i medesimi soggetti?

Bisogna considerare, se, trattando i medesimi soggetti, la poesia, e la prosa si propongono ciascuna un fine particolare, o se tutte e due hanno il fine medesimo. Nel primo caso, quanti sono i differenti fini, altrettanti saranno i differenti stili.

Il fine di ogni scrittore si è istruire, o dilettare; o dilettare ed istruire tutto ad una volta. Diletta parlan-

do a'sensi, scuotendo l'immaginazione, e movendo le passioni: istruisce comunicando delle cognizioni, dissipando de'pregiudizj, distruggendo degli errori, combattendo de' vizj, o delle ridicolosità.

Questi due fini, benchè diversi, non si escludono. Nulladimeno quando si ha l'uno e l'altro, si può mostrare di non avere che l'uno de' due: si può dichiarare, che non si vuole, che dilettare e piacere, e tuttavia cercare ancora d'istruire: si può dichiarare, che non si vuole che istruire, e nondimeno cercar ancora di dilettare e piacere.

Tale si è adunque in generale la differenza, che si può osservare tra il poeta, e il prosatote; ed è, che il primo dichiara, che vuol dilettare e piacere, e se istruisce sembra occultare, che ne abbia il disegno; il secondo al contrario dichiara, che vuole istruire, e se piace e diletta, sembra, che non ne abbia formato il disegno.

I generi tendono sempre a confondersi. In vano noi li separiamo per distinguerli; si riavvicinano tosto; e come prima si toccano, non vediam più tra loro i limiti, ch' erano stati da noi stabiliti e segnati. Talvolta il poe-

poeta usurpando le ragioni del prosatore sembra dichiarare, che non vuole, che istruire; talvolta ancora il prosatore, usurpando le ragioni del poeta, sembra dichiarare, che non vuole che dilettare e piacere: possono essi adunque, trattando i medesimi soggetti, avere ancora il medesimo fine.

Allora lo stile dell'uno rientra nello stile dell'altro, ed è difficile determinar bene, in che differiscano. Nullaostante dev'esservi ancora qualche differenza. In fatti, se il meccanismo del verso indica e palesa più d'arte, fa d'uopo, perchè tutto sia d'accordo, che siavi ancora più d'arte nella scelta dell'espressioni.

Vi sono adunque tre cose da considerarsi nello stile: il soggetto, che trattasi, il fine, che lo scrittore si propone, e l'arte con la quale si esprime. Le due prime esser possono assolutamente le stesse pel poeta; e pel prosatore; non è così dell'ultima. Essa è comune ad entrambi; ma non lo è nel medesimo grado: il poeta deve scrivere con più d'arte.

Se per conseguenza la poesia, ha, come la prosa, altrettanti stili quanti soggetti, ha ancora uno stile suo proprio,

prio, anche allora che tratta gl' istessi soggetti, che la prosa, ed ha il medesimo fine. Quello, che la caraterizza e distingue, si è di mostrarsi con più d' arte, e di non apparire men naturale.

I generi i più opposti sono da un lato le analisi, e dall' altro le immagini; e solo osservando questi due generi, si distingue una maggior differenza nello stile degli scrittori.

Il filosofo analizza per discoprire una verità, o per dimostrarla. Se fa uso talvolta delle immagini, lo fa non tanto perchè vuol dipignere, quanto perchè vuol rendere una verità più chiara e manifesta; e le immagini sono sempre subordinate al raziocinio.

Uno scrittore, che vuol dipignere, e che non vuole che dipignere, scrive sopra verità note, o sopra opinioni, che si riguardano come tante verità. Non avendo bisogno di scomporre le sue idee, le presenta in masse; sono queste immagini, nelle quali il suo soggetto si ritrova perfino ne' traviamenti che sembra fare. Se raziocina, lo fa unicamente per comunicare una maggior verità alle pitture, che da lui si fanno, e i suoi raziocinj, sempre subordinati al disegno di dipignere, non sono che re-

resultati precisi, rapidi, e racchiusi talvolta in un' espressione, che similmente è un' immagine. La poesia lirica è quella, alla quale più che ad ogni altra questo carattere si conviene. La maggior differenza è adunque tra lo stile del filosofo, e quello del poeta lirico.

Nell' intervallo, che lasciano questi due generi, vi sono tutti quelli, che si possono immaginare; e gli stili differiscono, secondo che si allontanano dallo stile di analisi per accostarsi allo stile d' immagini, o si allontanano dallo stile d' immagini per accostarsi allo stile di analisi. L' ode, il poema epico, la tragedia, la commedia, le epistole, le novelle, le favole ecc. tutti questi generi anno un carattere, ch' è loro proprio, di maniera che il tuono naturale all' uno, è straniero a tutti gli altri; e se discendiamo alle spezie, nelle quali ciascuno si suddivide, troveremo ancora altrettanti stili diversi. Lo stile varia adunque, in certo modo, all' infinito; e varia talvolta per così impercettibili degradazioni, che non è possibile notare il passaggio dagli uni agli altri. Allora non v' ha regole per accertarsi dell' effetto de' colori, che si adoprano: ognuno ne giudica diversamen-

mente, perchè giudica secondo le abitudini, che ha contratte; e spesso si ha difficoltà a render ragione de' giudizj, che si portano.

Non per altro abbiamo tanta difficoltà ad accordarci su questo articolo, se non perchè le regole, che ci formiamo, cangiano necessariamente, come le nostre abitudini, e sono, per conseguenza, molto arbitrarie. Vogliamo tutto ad un tempo nello stile dell'arte, e del naturale: vogliamo, che l'arte vi si manifesti, e apparisca fino ad un certo segno: ne richiediamo più in alcuni generi, e meno in altri, e quando è dispensata e distribuita secondo le arbitrarie misure, che ci siamo formate, costituisce il naturale, anzi che distruggerlo. In questa maniera il linguaggio di uno spirito coltivato, è naturale, benchè assai diverso dal linguaggio di uno spirito rozzo ed incolto.

Ora per uno spirito coltivato, s'intende da noi uno spirito, che accoppia l'eleganza alle cognizioni, e quando diciamo *eleganza*, ci serviamo di una parola, la cui idea, soggetta al capriccio delle usanze, varia come i costumi, e non è mai bene determinata: Ma siccome è conceduto ad alcune persone di esse-

essere i modelli di quello, che chiamiamo maniere eleganti, così è conceduto ad alcuni scrittori di essere nel genere loro de' modelli di quello, che chiamiamo *stile elegante*, e i loro scritti vi tengono luogo di regole.

Qualunque cosa s'intenda per questa eleganza, egli è certo, che non deve mai lasciare di apparir naturale; e nondimeno non v'ha dubbio, che non sia d'uopo di molta arte per comunicarla allo stile. Se fosse unicamente fondata nella natura delle cose, sarebbe agevole darne delle regole, o piuttosto l'unica regola sarebbe di conformarsi al principio della maggior connessione dell'idee. Ma perchè è in parte fondata sopra usanze, le quali non piacciono che per abitudine, accade, che se per certi rispetti è la stessa per tutte le lingue, e per tutti i tempi, è per altri rispetti diversa da una lingua all'altra, e cangia, e si muta con le generazioni. Ecco perchè lo studio degli scrittori, che sono divenuti modelli ed esemplari, è l'unico mezzo di conoscere l'eleganza, di cui ciascun genere di poesia è capace.

L'arte entra adunque più o meno in quello che chiamiamo naturale. Ora non teme di comparire, e farsi vedere;

re; ora sembra nascondersi; si mostra più in un'ode, che in un'epistola; in un poema epico, che in una favola. Se alle volte sparisce nella prosa, s'è d'uopo ancora che sparisca, ciò non è, perchè si scriva bene senz'arte, ma perchè l'arte è in noi divenuta una seconda natura. In fatti per giudicare, quanto sia necessaria, basta considerare, che poi non potremmo scrivere, se non avessimo imparato.

Quando lo stile non ha tutta l'arte, che il genere di un'opera annuncia, egli è al di sotto del soggetto; e in vece di apparir naturale, apparisce troppo famigliare, e troppo comune. Quando ne ha di più, è sforzato o affettato. Non è adunque naturale, se non inquanto che l'arte è d'accordo col genere, nel quale si scrive; e questo accordo ne forma tutta l'eleganza. Ma queste sono cose difficili a determinare, quando trattasi dello stile poetico, perchè vi entra più di arbitrio, che in quello della prosa.

Noi c' immaginiamo volontieri di aver dell'idee assolute di tutte le cose delle quali parliamo, a grado tale, che è d' uopo di qualche riflessione per osservare, che le voci *grande* e *picciolo* non significano che idee relative. Quindi

di quando diciamo, che Racine, Despreaux, Bossuet, e madama di Sevignè scrivono naturalmente, siamo inclinati a prendere questa parola in un senso assoluto, come se il naturale fosse lo stesso in tutti i generi, e crediam sempre di dire la medesima parola.

Non per altro si cade da noi in questo errore, se non perchè non osserviamo tutti i giudizj che da noi si fanno; e perchè nondimeno i nostri giudizj sono differenti, secondo le disposizioni in cui ci ritroviamo; disposizioni che da noi niente più si osservano, ed alle quali da noi si obbedisce senza nostra saputa.

Di fatto al solo titolo di un'opera, noi siamo disposti a desiderar nello stile più o meno di arte; perchè vogliamo, tutto sia d'accordo con l'idea, che ci formiamo del genere. Noi non diciamo, per vero dire, quello che da noi s'intenda per questo accordo, e non determiniamo nulla a questo effetto: contenti di confusamente sentire quello che desideriamo, approviamo, condanniamo, e supponiamo, che il naturale sia sempre lo stesso, perchè la nozione vaga e indeterminata, che da noi si annette a questa voce, si ritrova in tutti i significati, di cui è capace. Se osser-

servar sapessimo il sentimento, che in tal caso ci guida, e dirige meglio che la riflessione, vedremmo che ogni volta, che i generi differiscono, noi siamo differentemente disposti, e che in conseguenza giudichiamo secondo differenti regole.

Quando sono per incominciare la lettura di Racine, le mie disposizioni non sono le stesse, che allora che sono per incominciare quella di madama di Sevignè. Posso non osservarlo, ma lo sento, e in conseguenza mi aspetto di ritrovare più di arte nell'uno, che nell' altra. Secondo quest'aspettazione, della quale non rendo nemmeno conto a me stesso, giudico, ch'anno scritto entrambi naturalmente: e servendomi della medesima voce, porto due giudizj, i quali differiscono, quanto lo stile di una lettera differisce da quello di una tragedia.

Per finire di determinare le nostre idee sopra quello, che chiamiamo *naturale*, bisogna considerare, che siamo debitori all' arte di tutto ciò che abbiamo acquistato, e che propriamente altro non v'ha in noi di naturale, se non quello, che naturalmente ricevuto abbiamo dalla natura.

Ora la natura non ci forma con una

tale

tale abitudine; ella vi ci apparecchia e dispone soltanto; e siamo all'uscire dalle sue mani come un'argilla, la quale non avendo da per se alcuna forma stabile e determinata, riceve tutte quelle, che le dà l'arte. Ma perchè non si sa distinguere quello che questi due principj fanno ciascun separatamente, si attribuisce al primo più, ch'egli non fa, e credesi naturale ciò, che il secondo produce. Nondimeno l'arte ci prende alla culla, e i nostri studj incominciano col primo esercizio de' nostri organi. Noi ne saremmo convinti, se giudicassimo delle cose, che apprese abbiamo nella nostra fanciullezza, dalle cose che siamo obbligati ad apprendere oggidì, o da quelle che ci ricordiamo di avere studiate.

Quando ammiriamo per esempio, in un ballerino il naturale de' movimenti, e delle attitudini, non pensiamo certamente, ch'egli si sia formato senz'arte; giudichiamo soltanto, che l'arte sia in lui un'abitudine, e che non abbisogni più di studio per ballare, siccome noi più non ne abbisogniamo per camminare. Ora, l'arte si concilia col naturale della poesia, come si concilia con quello del ballo; e il poeta è quel-

lo

lo ch'è il ballerino per rispetto all'uomo, che cammina.

Il naturale consiste adunque nella facilità, che si ha di fare una cosa, quando dopo avere studiato per riuscirvi, vi si riesce alla fine senza studiar di vantaggio: è questa l'arte cangiata in abito. Il poeta e il ballerino sono ugualmente naturali; quando sono l'uno e l'altro pervenuti a quel grado di perfezione, che più non permette di osservare in loro sforzo alcuno per mettere in pratica le regole, che si sono formate.

Ma si ha appena sciolta una questione sopra di questa materia, che se ne presentano molte altre. Che cosa è l'arte? verrà domandato. Che cosa è il bello, che n'è l'effetto? E come si acquista il gusto, che giudica del bello? Egli è certo, che il naturale, proprio di ciascun genere, non può essere determinato, se non dopo che si avrà risposto a queste questioni. Ma come rispondervi, se non si anno idee precise di ciò, che addimandasi *arte*, *bello*, *e gusto*? E come dar precisione a queste idee, se cangiano di popolo in popolo, o di generazione in generazione? non v'ha che un mezzo per in-

ten-

tendersi sopra un soggetto tanto complicato; e questo si è, di osservare le ciscostanze, che concorrono, secondo i tempi, e secondo i luoghi a formar quello, che in ciascuna lingua chiamasi stile poetico.

L'arte non è che la raccolta delle regole, di cui abbisogniamo per imparare a far una cosa. Ci vuole del tempo, innanzi di conoscerle, perchè non si discoprono, se non dopo molti falli. Quando la scoperta n'è ancora nuova, tutti si applicano ad osservarle, e le opere eccellenti si moltiplicano in ogni genere. Indi a poco, perchè non si sa più far così bene, osservandole, si trascurano colla speranza di far meglio, e si fa peggio. Si finisce come si ha incominciato, vale a dire, senz' aver regole. Così l'arte ha i suoi principj, i suoi progressi e la sua decadenza.

Soffre tutte le variazioni delle usanze, e de' costumi: obbedisce soprattutto al capriccio di quegli scrittori, i quali avendo ad un tempo della singolarità, e del genio, sono fatti per signoreggiare il loro secolo. Ella cangia adunque continuamente i nostri abiti, e il nostro gusto, che varia con esso

lo-

loro, e cangia ancora continuamente l' idee, che ci formiamo del bello. E' una moda, che succede ad un'altra moda; alla quale presto essa pure passando, ne sussegue una nuova. Allora non si ha altra regola, se non che quello che piace è bello; nè si pensa, che quello, che piace oggi non piacerà domani.

Non altrimenti che la parola *naturale*, le parole *bello*, e *gusto*, considerate nella bocca di tutti i popoli e di tutte le generazioni, non offrono che un'idea vaga, che noi non sapremmo determinare. Nulladimeno tutti gli uomini parlano di bella natura, e non conoscono altro modello. Ma non la veggono ugualmente, sia che tutti non abbiano la stessa assuefazione ed abitudine di osservare, sia che ne giudichino quando l'anno appena ravvisata; sia infine, che la osservino secondo i pregiudizj, che non permettono a tutti di vederla ad un modo. I nostri maggiori anno ammirato de' poeti, che noi dispregiamo. Gli anno ammirati, perchè creduto anno di vedere la bella natura in poemi informi: noi li dispregiamo, perchè ritroviamo la natura più bella in poemi scritti con più di arte.

Dal

Dal poco accordo in riguardo a questo tra l'età, e le nazioni, non si dovrebbe concludere, che non vi sono regole del bello. Poichè le arti anno i loro incominciamenti, e la loro decadenza, ne viene in conseguenza, che il bello si ritrovi nell'ultimo termine de' progressi, ch' anno fatto. Ma qual è questo ultimo termine? Rispondo, che un popolo non può conoscerlo, quando non vi è ancora giunto; che cessa di esserne il giudice, quando più non vi è, e che lo sente quando vi è.

Abbiamo un mezzo per giudicarne noi stessi; e questo si è di osservare le arti presso ad un popolo, dove anno successivamente avuto i loro progressi, e la loro decadenza; il paragone di queste tre età darà l'idea del bello, e formerà il gusto. Ma converrebbe in certa maniera, dimenticando quello, che veduto abbiamo, rivivere in ciascuna di queste età. Trasportati in quella, dove l'arti erano nella loro infanzia, ammireremmo quello, che si ammirava allora. Poco difficili, esigeremmo poca invenzione; e meno ancora di correzione. Non sarebbe d'uopo, per arrecarci piacere, che di alcuni tratti felici, o nuovi: e sicco-

come non avremmo ancora veduto nulla, queste sorta di tratti si moltiplicherebbero facilmente per noi.

In appresso, avvezzi ad osservare nell'opere più d'invenzione, e di correzione, non basterebbero più alcuni tratti per arrecarci piacere. Paragoneremmo quello, che ci piacerebbe allora, con quello che ci sarebbe innanzi piaciuto. Ci confermeremmo ogni giorno più nella persuasione della necessità delle regole; e il nostro piacere, i cui progressi sarebbero gli stessi, che quelli dell'arti, avrebbe com'essi, l'ultimo suo termine.

Vedremmo, che quello, che piaciuto è una volta, cessar può di piacere; che il piacere, per conseguenza, non è sempre il giudice infallibile della bontà di un'opera; che fa d'uopo sapere, come, e a chi si piace; e che, per assicurarsi un durevole successo conviene, senza discostarsi dalle regole, che i grandi maestri si sono prescritte ed imposte, meritare l'approvazione degli uomini, il gusto de' quali s'è perfezionato con le arti. Essi sono i soli giudici, perchè in tutti i tempi si giudicherà come anno essi giudicato, quando si avrà, com'essi sentito molto,

to, osservato molto, e paragonato molto.

Le opere eccellenti della seconda età ci offrono adunque, eccettuati alcuni difetti, de' modelli del bello. Sono quello, che chiamiamo la bella natura: ne sono almeno l'imitazione; e solo studiandoli, si viene da noi a discoprire il carattere proprio del genere, nel quale scriver vogliamo.

Dico, *eccettuati alcuni difetti*; perchè nella seconda età impariamo a conoscere de' difetti, il che non si sa fare nella prima, dove tutto quello, che arreca qualche sorta di piacere, è riguardato come perfetto. E' di mestieri aver veduto dell'Opere eccellenti per poter sentire quello, che manca per certi rispetti a quello, che in generale è bene. Allora soltanto, levando via i difetti, immaginiamo un' opera corretta in tutte le sue parti.

Bisogna dunque recare nello studio dell' arti uno spirito di osservazione, e di analisi per immaginare un modello di un bello perfetto. Per conseguenza, non basta concepire questo modello; per darne l'idea ad altri: bisogna ancora, che quelli, a quali si vuole comunicarla, sieno del pari capaci di osservare, e di analizzare. Se ci

ci contentassimo di definire il bello, non lo faremmo conoscere, perchè l' espressione abbreviata di una definizione non può spargere l' istessa luce, che un' analisi ben fatta. Ma perchè un metodo analitico richiede un' applicazione, di cui pochi spiriti sono capaci, gli uni vogliono delle definizioni, gli altri ne danno, e non s' intendono.

Fino a che il gusto fa de' progressi, la passione per le arti cresce col piacere che arrecano com' egli è giunto al suo ultimo termine; questa passione lascia di crescere, perchè il piacere più non cresce, anzi per contrario decresce, e scema, non avendo più il bello per noi l' attrattiva della novità. Avviene allora, che siccome si giudica con maggior cognizione, così si mette ancora maggior applicazione nel vedere i' difetti, che nel sentir le bellezze: ora ne vediam sempre, perchè l' opere dell' arte non sono mai tanto perfette quanto i modelli, che immaginiamo. Frattanto il piacere di discernere perfino i più leggieri difetti, infievolisce, spegne anche il sentimento, nè ci risarcisce, e compensa de' piaceri, che ci toglie. E' qui lo stesso dell' analisi, come nella chimica:

ca: distrugge la cosa, riducendola a' suoi primi principj. Noi siam dunque tra due scogli. Se ci abbandoniamo all' impressione, che il bello fa sopra di noi, lo sentiamo, senza poter rendercene ragione. Se per contrario, vogliamo analizzare questa impressione, ella svanisce, e si dilegua, e il sentimento si raffredda. La ragione si è, perchè il bello consiste in un accordo, del quale si può giudicare, quando si scompone; ma che non può più produrre il medesimo effetto.

Il gusto incomincia dunque a cadere tosto che ha fatti tutti i progressi, ch' egli può fare: e la sua decadenza ha per epoca il secolo, che si crede, e ch' è difatto il più illuminato. Allora, perchè si raziocina meglio sul bello, si sente meno. Si cercano de' difetti ne' modelli, che si sono ammirati, perchè si crede di poter evitare i difetti. Ma siccome si seguono da lungi, senza mai raggiugnerli, così viene ben presto a noja il camminare sulle loro tracce, e prendendo allora un altro cammino colla speranza di andare innanzi agli altri, si travia affatto. A questo modo il gusto si deprava nella terza età dell'

ar-

arti; e si deprava, quando la carriera, che apresi, sembra aprire un campo più libero; quando si compiangono quelli, che si son posti de' ceppi, assoggettandosi a regole; e quando credendosi più illuminati, non si vuol più seguire, se non quello, che chiamasi il proprio suo genio. Alcuni bei tratti particolari: poco accordo, poco insieme, nulla di naturale, uno stile ammanierato, prezioso, ecco quello, che osservasi allora nell' opere.

Da quanto abbiam fin quì detto, resulta, che il bello ritròvasi nell'opere eccellenti della seconda età. Volete voi adunque sapere in che la poesia differisca dalla prosa, e come ella varj il suo stile in ciascuna spezie di poema? Leggete i grandi scrittori, che determinato anno il naturale proprio a ciascun genere. Studiate questi modelli, sentite, osservate, paragonate. Ma non intraprendete di definire le impressioni che sopra di voi si fanno: temete ancora di analizzar di soverchio. Convien dirlo, nulla è più contrario al gusto quanto lo spirito filosofico: è questa una verità, che mi sfugge di bocca.

Non trattasi adunque d'inoltrarci fino all'

all'ultime analisi. Basta considerare in generale, che non è sufficiente per iscriver bene, produrre de' sentimenti piacevoli e grati: è d'uopo produr quelli, che nascer devono dal soggetto, che si tratta; e che tender devono al fine propostosi dallo scrittore. In somma, l'accordo tra il soggetto, il fine e i mezzi forma tutta la bellezza dello stile.

Questo accordo suppone, che l'idee si offrano in una sì grande connessione che sembri che sieno disposte ed ordinate da per loro, e senza studio per parte nostra. E' questo un principio, che abbiamo a sufficienza spiegato. Ma se questo principio determina in generale quello, che rende lo stile naturale, non basta per determinare il naturale proprio a ciascun genere.

Perchè ritrovasi nell' Enriade del Sig. di Voltaire lo stile dell' Epopea; nelle tragedie di Racine, quello della tragedia; e nelle odi di Rousseau, quello del poema lirico? E perchè resteremmo noi offesi e disgustati, se questi differenti generi prendessero lo stile gli uni degli altri? Perchè ciascuno di essi è nel nostro spirito il risultato di differenti associazioni d'idee, conforme alle quali giudichiamo, quantunque ci

riesca difficile il dire, in che esse consistano. Vediam solamente, che sono l' opera di grandi scrittori, ch' an saputo piacerci; e che avendole adottate, perchè ci sono piaciute, il solo mezzo di piacerci ancora si è di adottarle insieme con noi.

Lo stile poetico è adunque più che ogni altro uno stile di convenzione: egli è tale in ciascuna spezie di poema. Lo distinguiamo dalla prosa per cagion del piacere, che ci arreca, allora che l' arte, conciliandosi col naturale, gli dà il tuono convenevole al genere, nel quale ha scritto un poeta; e noi giudichiamo di questo tuono conforme alle abitudini, che ci ha fatto contraere la lettura de' grandi modelli. Questo è tutto quello, che può dirsi sopra di un tal soggetto. Invano tenterebbesi di discoprire l' essenza dello stile poetico: egli non ne ha. Tanto arbitrario da non poter averne una, dipende dalle associazioni d' idee, che variano come lo spirito de' grandi poeti; e ve n' ha di altrettante spezie, quanti vi sono uomini di genio, capaci di comunicare il loro carattere alla lingua che parlano.

Se queste associazioni variano nello spi-

spirito de' poeti, variano a più forte ragione come lo spirito de' popoli, i quali avendo usanze, costumi, e caratteri diversi, non possono accordarsi nell' associare tutte le loro idee nell' istessa guisa. Per questo, di due lingue ugualmente perfette, ciascuna ha le sue bellezze, ciascuna ha dell' espressioni, di cui l'altra non ha l'equivalente: lottano, per dir così, nella traduzione a vicenda con vantaggio, e rare volte, a forze uguali. Nulladimeno le bellezze, che passar possono dall' una all' altra, non sono men naturali a quella, la quale esclusivamente le ha; perchè in fatti nulla è più naturale quanto le associazioni d' idee, di cui formati ci siamo un' abitudine.

Se queste associazioui fossero le medesime presso a tutti i popoli, i generi di stile avrebbero ciascuno in tutte le lingue il medesimo carattere, e sarebbe più agevole osservare, in che si distinguessero gli uni dagli altri. Ma poichè variano, egli è evidente, che le osservazioni, che si farebbero sopra questo soggetto darebbero da una lingua all' altra resultati affatto diversi.

L' accordo di cui favellato abbiamo, e che, come s'è detto, forma tutto il natu-

 rale

rale dello stile, consiste adunque in parte, nello sviluppamento de' pensieri, secondo la maggior connessione dell'idee, e in parte in certe associazioni, che sono particolari a ciascun genere di poema.

Lo sviluppamento de' pensieri dee farsi in tutte le lingue, secondo la maggior connessione dell' idee. Tutte per questo riguardo sono soggette alle medesime leggi; perchè sono, come l' abbiamo fatto vedere, altrettanti metodi analitici, i quali tra loro non differiscono, se non perchè si servono di differenti segni. Le associazioni d' idee al contrario sono diverse da una lingua all'altra; e per conseguenza esser non possono soggette ad alcuna legge generale. Vedesi adunque, che le osservazioni, nelle quali ci farebbero entrare, si moltiplicherebbero all' infinito, e che conviene ristringersi a studiarle negli scrittori, che divenuti sono modelli ed esemplari:

Osservasi soprattutto una gran differenza tra le associazioni d' idee, quando si paragonano le lingue morte alle lingue moderne; e scorgesi, che per gli antichi lo stile della poesia differiva più che per noi da quello della prosa.

sa. Perchè adunque non appariva egli men naturale? Perchè tratto aveva il suo carattere dalle usanze, da' costumi, e dalla ragione, e perchè le cose le più sorprendenti e meravigliose, ovvero ancora le più assurde sono naturali per un popolo, quando sono nell' analogia delle sue abitudini, e de' suoi pregiudizj. La favola era un campo fecondo, spezialmente per i poeti greci, i quali, come istorici, e teologhi, furono per lungo tempo i soli depositarj delle tradizioni, e delle opinioni.

Nati col genio dell'invenzione, anno voluto interessare col maraviglioso, popoli a'quali il solo maraviglioso sembrava verisimile, e cangiando le tradizioni a talento de' loro capriccj, creato anno un sistema di poesia dove tutto è ad un tempo straordinario e natutale, e che, per questa ragione, è il più ingegnoso, che possa mai immaginarsi.

Le favole nascer debbono presso a'popoli tanto creduli quanto erano i Greci; e dovevano essere ingegnose per piacere ad uomini, il cui genere di vita era semplice; ch'erano generalmente costumati; il cui gusto inclinava e propendeva alla coltivazione dell'arti; e appresso dei quali l'allegoria diventava

la lingua della morale, e il deposito della tradizione.

Come il mondo è stato egli formato? qual culto richiedono gli dei da noi? Quali furono gl'incominciamenti di ogni società? E qual governo è più favorevole alla felicità de' cittadini? Ecco i primi oggetti della curiosità de' Greci, nel tempo medesimo, in cui la loro ignoranza era più crassa e profonda. La poesia, che sola diffonder poteva, e spargere le cognizioni, e i pregiudizj, incaricossi di rispondere a tutte queste questioni. Insegnò la religione, la morale, l'istoria; e mostrando di aver presieduto al consiglio degli dei spiegò la formazione dell'universo.

Ignorante del pari ella stessa, risponder non poteva che con ingegnose allegorie. Ma infine rispondeva, e ciò bastava per contentare popoli, che non erano meno ignoranti. Prese le prime sue finzioni nella confusa tradizione degli avvenimenti, la cui lontananza non permetteva di conoscere nè le cagioni, nè le circostanze. Ne inventò dell'altre sopra questo modello, e vedendosi applaudita, prese ardire e coraggio d'inventarne ancora. A questo modo formossi quell'allegorico linguaggio, che in-

interessò ad un tempo e per gli oggetti, intorno a' quali si occupava, e per la maniera, con cui li trattava; e la passione con la quale fu coltivata, consacrò tanto più questo linguaggio, quanto che fu ad esso debitrice de' suoi maggiori e più rapidi successi.

Le nazioni, che assalito ed occupato anno l'impero romano, benchè tanto ignoranti per aver delle favole, non avevano, e non potevano aver quel genio, che adorna ed abbellisce perfino le più assurde tradizioni. Passando tutto ad un tratto dalla privazione delle cose le più necessarie alle superfluità del lusso, tutto le allontanava da quella vita semplice, nella quale erano stati collocati i Greci da felici circostanze. Mancavano loro le leggi: non se ne avvedevano, per conseguenza non pensavano a rendere interessanti studj, che non s'immaginavano di fare. Senz' alcuna sorta di curiosità, si ritrovavano all' uscire dalle foreste in fertili ed abbondanti provincie, dove brutalmente godevano delle ricchezze, di cui non conoscevano ancora l'uso. Infine non sentivano che il bisogno d'invadere; e rendute dall' avidità ogni giorno più feroci, non per altro sembravano armate,

che per distruggere, e annientar l'arti.

Quand'anche state fossero capaci d'inventare delle finzioni, la religione cristiana permesso non avrebbe di mescolarne a' suoi dogmi. La verità, che conservavasi nella tradizione, soffrir non poteva, che si alterasse. Inoltre una religione, che non parlava a sensi, arricchir non poteva la lingua della poesia.

Non avendoci le circostanze dato per questo rispetto il genio, e nemmeno il desiderio d'inventare, attinto abbiamo dagli antichi, e ci siamo creduti poeti adottando il loro sistema di poesia, siccome creduti ci siamo dotti, adottando le loro opinioni. Ma le finzioni della mitologia convenir non possono, ed essere adattate ed opportune, se non in soggetti, dove gli antichi medesimi le impiegavano. Fuori di là, sono del tutto inopportune e sconvenevoli, perchè non sono analoghe nè a' nostri costumi, nè a' nostri pregiudizj. La poesia non ne ha più adunque lo stesso bisogno; e se al presente non si avesse che il talento, e la capacità di farne uso, sarebbe tanto ridicolo il credersi poeta, quanto lo sarebbe il credersi di esser bene in arnese co' vestiti degli antichi.

Convengo, che quando leggiamo i Greci

ci o i Romani, queste finzioni anno lo stesso diritto di piacerci, che aveano di piacere a loro; perchè allora ci rappresentiamo i loro costumi, le loro usanze, e la loro religione, e diventiamo in certo modo loro contemporanei. Ecco senza dubbio quello, che le ha fatte giudicare essenziali alla poesia, come se la poesia esser necessariamente dovesse in tutti i tempi quello, ch' è stata dapprincipio. Non si ha veduto, che allorquando queste finzioni sono trasportate in tempi, dove sono in contraddizione con l'idee ricevute, perdono tutte le loro grazie, e più non anno quel naturale di opinione, che ne forma tutto il pregio. Tuttavia avrebbesi potuto osservare, che i poemi, dov' esse sono più necessarie, sono oggidì quelli, che meno riescono.

In ultimo incominciamo a fare ogni giorno minor uso della mitologia, e mi sembra con ragione. Per esser poeta Rousseau non ne abbisogna, quando è sostenuto dalle grand' idee della Scrittura: ma quando questo sostegno gli manca, ne ritrova un assai debole in favole tanto poco analoghe alle nostre opinioni, e tanto logore e fruste, che abbellir non possono de' pensieri comuni.

La poesia, cangiando di carattere, secondo i tempi e le circostanze, ha cercato nella filosofia un compenso a' soccorsi, che più non ritrova nella favola, e s'è aperta una nuova carriera. Tutto apparecchiava questa rivoluzione. Siccome la lingua greca s'è perfezionata, quando le favole erano care e gradite a'Greci, e si facevano da loro rispettare, perchè formavano parte del culto religioso, così la nostra lingua s'è precisamente formata nel secolo, in cui la vera filosofia ha preso tra noi nascimento. Ella è più, che alcun'altra, attaccata alla scelta dell'espressioni. Non ama che la voce propria: è forse la sola, che non conosca sinonimi; vuole, che le metafore sieno della maggior giustezza, rigetta tutte le formole, o modi di locuzione, che non dicono con l'ultima precisione ciò, ch'ella vuol dire.

S'è detto, che Pascal ha indovinato quello, che sarebbe divenuta la nostra lingua. Sarebbe meglio dire, ch'egli è uno di quelli, che ha più contribuito a renderla tale, qual ella si è al presente. Egli ha fatto quello, che si vuole, che abbia indovinato. Il suo gusto cercava l'eleganza, il suo spirito filosofico cercava la chiarezza, e la precisione, e il

suo

suo genio ha ritrovato tutto quello, che cercava. Le sue opere, ch' erano tra le mani di tutto il mondo, non potevano a meno di far approvare e gustare quella scelta di espressioni, che ne forma il pregio: e fin d'allora la nazione si accostumava ad esigere da tutti gli scrittori la medesima chiarezza, la medesima precisione, e la medesima eleganza.

Dopo Pascal, la vera filosofia ha fatto nuovi progressi, e ne ha fatto fare di somiglianti alla nostra lingua: era anzi d' uopo che la luce, che andava crescendo, si spargesse ugualmente sopra tutte e due; s' egli è vero, come detto lo abbiamo nella grammatica, che non v' ha chiarezza nello spirito, se non in quanto che ve n' ha nel discorso. La nostra lingua è adunque divenuta semplice, chiara e metodica, perchè la filosofia ha insegnato a scrivere anche agli scrittori, che non erano filosofi.

Una volta che la chiarezza, e la precisione formano il carattere di una lingua, non è più possibile scriver bene, senza esser chiaro e preciso. E' questa una legge, alla quale i poeti medesimi sono costretti a sottomettersi, se assicurarsi vogliono durevoli e permanenti successi. S' ingannerebbero, se si fidas-

 sero

sero unicamente nel loro entusiasmo, e nella loro riputazione. Non v' ha che l'aggiustatezza dell'espressioni, che accreditar possa le forme di dire, ch'è loro permesso di avventurare: e per questo rispetto la poesia francese è una delle più scrupolose.

I poeti greci scrivevano per la moltitudine, che gli ascoltava, e non li leggeva. I nostri poeti al contrario, scrivono per un piccolo numero di lettori, che non gli giudicano, se non dopo averli letti. E' adunque da presumere, che la poesia sia oggidì più severamente giudicata.

Egli è vero, che non si dovrebbe confondere il popolo di Atene col popolaccio delle nostre grandi città. Ma i popoli, a' quali Omero recitava le sue poesie, non avevano il gusto degli Ateniesi del tempo di Pericle. Inoltre una moltitudine, che ascolta, non è mai tanto difficile quanto un lettore.

Forse, dirassi, che quelli, che allora leggevano, giudicar potevano con altrettanta severità, che noi medesimi. Ma è più naturale il pensare, che avvezzi ad applaudire nella pubblica piazza a cose, che sarebbero da noi biasimate, continuavano ad applaudirvi nel loro gabi-

bi-

binetto: o che, se talvolta gli criticavano, il più delle volte gli approvavano per pregiudizio.

Inoltre, per quanto fosse illuminata la moltitudine, dal cui giudizio dipendeva in Grecia la riuscita de' Poemi; poteva ella esserlo tanto, quanto un picciolo numero di lettori, il gusto de' quali s'è formato ad un tempo colla lettura de' grandi modelli antichi e moderni, coll'uso del mondo, e co' progressi della vera Filosofia?

Giudicati oggidì più severamente, i poeti giudicano parimenti se medesimi con più di severità. Mettono adunque maggior cura e diligenza nella composizione dell'opere loro, sono più scrupolosi sulla scelta dell'espressioni; e una somma correzione è divenuta il carattere distintivo del loro stile. Anticamente sicuri di piacere, quando intrattenevano la Grecia de' giuochi, della sua istoria, e delle sue favole; lo erano ancora, quando lusingavano degli orecchj dilicati, propensi a fare almeno alcuni sacrificj all'armonia. Al giorno d'oggi che mancano loro questi ajuti, sono costretti a cercare un compenso nell'esatta verità dell'immagini, e nella più accurata e diligente correzione dello stile.

Ri-

Rigettando la mitologia, la poesia ha perdute moltissime finzioni. Se il Tasso ne ha fatto ritrovar di nuove in altri pregiudizj, ella le perde ancora, perchè questi pregiudizj più non sussistono. Ecco molte immagini, che più non si formano sotto il suo pennello, e nondimeno ella deve sempre dipignere. Egli è vero, che se gli ajuti scemano per questo rispetto, si moltiplicano per altra parte, a misura che i progressi della filosofia le offrono nuovi oggetti. Ma le verità non si dipingono colla stessa facilità, che i pregiudizj; non aprono la medesima carriera all' immaginazione, obbligano ad una più scrupolosa precisione; e per conseguenza si richiede più genio per esser poeta. Il Sig. di Voltaire è un modello in questo genere di poesia.

La poesia ha incominciato in Italia col decimoquarto secolo, vale a dire, lungo tempo innanzi il nascimento della vera filosofia; e per conseguenza in circostanze assai diverse da quelle, in cui ha incominciato in Francia. Per questo i poeti italiani, prendendo, come i nostri, gli antichi per modelli, non hanno potuto imitarli con lo stesso discernimento. Anno mescolato insie-

sieme il sacro e il profano: anno sforzata la loro lingua ad adattarsi, e cedere al genio della lingua latina: non anno sentita la necessità di esser sempre precisi.

Non avendo una sola capitale, l'uso della quale fosse la regola del gusto, e nondimeno necessitati a formarsi una regola qualunque, gl'italiani stabilito anno per principio, che una espressione è poetica, quando ritrovasi in un poeta, che ha lasciato un nome dopo di se. Quindi il Dante, e il Petrarca sono per esso loro infallibili autorità. Se le parole, se le locuzioni, di cui si sono l'uno e l'altro serviti, non sono più usitate, la prosa sola le ha perdute, e la poesia le rivendica. Fu di un comune accordo stabilito di conservarle, e la lingua, ch'ella parla, è una lingua morta.

Oggi tuttavia, anche in Italia, pochi studiano questa lingua, e forse non è possibile perfettamente saperla. Se abbiamo difficoltà a cogliere ed afferrare la vera differenza tra alcune espressioni analoghe, che ci sono famigliari, e se c'interviene alle volte di non sapere di quale dobbiamo far scelta; questo inconveniente accaderà assai più

spes-

spesso, quando scriveremo in una lingua, che più non parliamo. Perchè una medesima idea sarà comune a molte parole, si supporrà, ch' abbiano esattamente lo stesso significato. Non si penserà adunque a cercare degli accessorj, che dieno loro differenti significati: si riguarderanno come veri sinonimi: s' impiegheranno indifferentemente: la sola armonia deciderà della scelta; e la poesia più non sarà che nelle parole.

Nulladimeno gl' italiani si vantano di avere una lingua per la poesia, un' altra per la prosa, e ci compiangono di non averne che una sola per tutte e due. Ma al tempo del Dante; e del Petrarca, non ne avevano che una sola, come noi; e al presente; se ne anno due, egli è piuttosto pel comodo de' versificatori, che pel vantaggio della poesia. Il poeta il più elegante, ch' abbia prodotto l' Italia, il Metastasio, ha creduto, che una sola gli bastasse: egli non affetta quel linguaggio poetico, che ad ogni altro terrebbe luogo di genio.

Siccome conosciuti abbiamo i poeti greci e latini, innanzi di aver noi stessi poeti, così lo stile poetico, quale

le concepito l' abbiamo, non ha potuto avere molta analogia nè co' nostri pregiudizj, nè co' nostri costumi. Supponendo nondimeno, ch' esser debba sempre il medesimo, immaginata abbiamo una spezie di essenza, che secondo noi lo determina, e di cui non sapremmo formarci alcuna idea. Quindi que' pregiudizj, che non v'è più poesia, se si abbandona il maraviglioso della favola; che non si può esser giudice di un poema, se non si anno letti gli antichi; e che non si può esser poeta, se non si seguono scrupolosamente le loro tracce. Non si dubita, che non sia d'uopo intendersi di versi latini, o di versi greci, per intendersi di versi francesi.

Nondimeno, quando noi medesimi non avevamo ancora poeti, leggevamo quelli della Grecia e di Roma, senz'avere il gusto, che richiede questa lettura. Poco capaci di sentirne le bellezze, li giudicavamo sopra la loro riputazione. Non potevamo adunque formarci della poesia, che un' idea assai confusa, e non la conosciamo meglio, se non dopo che abbiamo de' poeti, e che ne abbiamo di buoni.

Quanto più moltiplicate si sono le lingue, che meritano di essere studia-

te,

te, tanto più malagevole è il dire, che cosa s' intenda per poesia; perchè ciascun popolo se ne forma una differente idea, e perchè, essendo tutti convenuti di ritrovarne il vero linguaggio nello stile de' poeti dell' antichità, tutti s' accordano a ritrovarlo in uno stile, che non è quello di alcuno di loro in particolare.

Questo accordo ha tratto molti in errore. Ha impedito di vedere, che la poesia ha un naturale di convenzione, che varia necessariamente da una nazione all'altra. E' cagione, che noi non abbiamo avuto una poesia nostra propria, se non dopo aver invano tentato di averne una, straniera alla nostra lingua. In fine ha fatto credere, che noi potessimo provarci colla medesima riuscita in tutte le spezie di poemi, di cui l' antichità ha lasciato de' modelli.

I Greci anno avuta la felicità di non aver avuto a cercare la poesia presso ad altri popoli più antichi. L'anno ritrovata appresso di loro medesimi: è nata da' loro pregiudizj, e da' loro costumi; e s' è perfezionata, senza che preveduto avessero quello, che sarebbe divenuta. In somma non la cercavano,

co-

come noi; e per questa ragione, ha preso, senza sforzo, il carattere, che prender doveva. Malgrado al loro gusto per le sottigliezze, e per la disputa, non si scorge, ch' abbiano pensato di agitare tutte le questioni de' moderni sopra l'essenza della poesia, e sopra le sue differenti spezie.

Non bisogna adunque credere, che i nostri poeti si sieno principalmente formati, leggendo gli antichi. Se talvolta lo dicono, è questa una modestia affettata, o s'è sincera, s'ingannano eglino stessi. Sono divenuti poeti, come divenuti lo sarebbero, se stati non vi fossero avanti di loro nè Greci, nè Romani. Lo sono, perchè consultata anno la lingua, che parlavano, piuttosto che le lingue morte. In somma lo sono in Francia, come lo sono stati in Grecia.

Non è per questo, che si debba trascurare di studiar gli antichi: ma questo studio non è utile, se non a' poeti di già formati; e che, avendo gusto bastante per prendere il bello dappertutto dove si ritrova, anno abbastanza di arte per accomodarlo a' pregiudizj, e a' costumi del loro secolo. Se le lingue morte sono sorgenti, dove possono at-

attignere, fa d'uopo, che sieno di già grandi e valenti poeti per adattare alla loro lingua straniere bellezze.

Siccome creduto abbiamo di poter appropiarci tutti i generi di poesia ch' anno gli antichi creati, così condannato abbiamo quelli, che ci sono proprj, quando non sono stati da loro conosciuti. Ecco la ragione delle critiche, che si son fatte all' *Opera*, e del disprezzo, che si ha avuto per Quinault. Nondimeno tutto il biasimo, e il torto di questo gran poeta si è di aver creato un genere: è, se così posso esprimermi, di aver fatto delle *Opere*, avanti degli antichi. Avrebbesi dovuto sapergli grado di avere inventato un poema, che mette sotto a' nostri occhj il maraviglioso della mitologia.

L'epopea, la tragedia, la commedia e tutti i generi, di cui ci ha l'antichità lasciato de' modelli, sofferte anno presso alle nazioni di Europa le rivoluzioni, che avvenute sono ne' costumi. I nomi di epopea, di tragedia, di commedia conservati si sono, ma le idee, che vi si annettono, non sono più assolutamente l'istesse; e ciascun popolo ha dato a ciascuna spezie di questi poemi differenti stili, come dife-

ferenti caratteri. Regole generali sopra questa materia sarebbero soggette ad infinite eccezioni; le questioni nascerebbero le une dall' altre: e il nostro spirito non saprebbe dove arrestarsi. Non si ha che ad osservare i costumi, e i pregiudizj della nazione, per la quale si scrive.

Se lo spirito nazionale preferisce le immagini alla luce, il linguaggio sarà capace di forme di dire più variate, e più ardite: sarà più circospetto, più metodico, e più uniforme, se lo spirito nazionale preferisce la luce alle immagini. I poeti studiano questo spirito, osservando le impressioni, ch' anno fatte: lo studiano osservando le forme di dire, che l' uso approva. Si applicano a cogliere il filo dell' analogia; e quando colto lo anno, tocca al loro genio determinare il naturale proprio al genere, nel quale scrivono.

Quando ci ostiniamo a disputare sopra l' essenze, avviene, che non sappiamo più quello, che sono le cose. Anno alcuni moderni asserito, che possono farsi dell' odi, de' poemi epici, e delle tragedie in prosa. Ma la gloria di un tal paradosso appartener non poteva nè a un Cornelio, nè a un Raci-

ne,

ne, nè a un Voltaire. E' sfuggito a' Greci, ch'erano fatti per esaurire tutte le opinioni, anche le più strane (*): e se fu sostenuto a' giorni nostri, egli è, perchè, quanto più si considera la poesia nelle variazioni che prova, tanto più è difficile fermarsi in una medesima idea. La versificazione è necessaria all'ode, e all'epopea; perchè il tuono di questi poemi non rientra nel naturale, se non inquanto che siamo di continuo avvertiti, che sono opere dell'arte: non vi si ritroverebbe più quella sorta di naturale, che vi si cerca, se bandita ne fosse la versificazione. Il Telemaco, che si dà per un poema scritto in prosa, è una nuova prova, che i generi tendono a confondersi. Potrebbesi riguardarlo come una spezie particolare, che partecipa dell'epopea, e del romanzo.

La tragedia non rappresenta gli uomini quali da noi si vedono nella società: dipigne un naturale di un ordi-

ne

(*) *I Greci avuto anno un assai diverso pregiudizio: imperciocchè vi fu un tempo, che credevano, che non si potesse scrivere l'istoria, nè arringare il popolo altrimenti, che in versi.*

me differente, un naturale più studiato più misurato, più uguale. Il meccanismo del verso è adunque necessario per mettere dell'accordo tra i personaggi, ch'ella introduce, e i discorsi, che loro attribuisce: piacerà più, mediocremente versificata, che scritta bene in prosa.

Avvi de' Commedianti i quali recitando la tragedia, si studiano di rompere la misura de' versi giudicando, che il naturale nella bocca di un personaggio tragico, esser debba lo stesso, che nella loro. Ma quelle medesime ragioni, che richiedono, ch'ella non sia scritta in prosa, richiedono parimenti, che si declami in maniera da lasciar vedere e conoscere, che si recitano de' versi. Inoltre, siccome non è possibile rompere sempre la misura, ne avviene, che il commediante sembra parlare quando in versi, e quando in prosa, e questa varietà non può più farlo comparir naturale.

Nella commedia gli oggetti più o meno ravvicinati tra loro, sembrano allontanarsi dagli spettatori con contrarie direzioni, secondo i costumi de' personaggj, ch'ella introduce sulla scena. Talvolta si solleva fino al tragico, altra volta discende fino al burlesco: d'ordinario si tiene tra questi due estre-

mi,

mi. Il tuono, ch'ella prende, deciderà, se sia bene ed opportuno versificarla. Si può per esempio, scriverla in prosa, anzi si deve quando dipigne la vita privata senza nulla esagerare, o per lo meno non esagerando, se non quanto si rende necessario per far risaltare, e spiccare tutte le parti delle pitture, ch'ella mette sotto agli occhj.

In generale, basta osservare, ch'avvi nella poesia, come nella prosa altrettanti naturali che generi: e che non scrive di un medesimo stile un'ode, un poema epico, una tragedia, una commedia ec. e che nondimeno tutti questi poemi esser debbono scritti naturalmente. Il tuono è determinato dal soggetto, che si tratta, dal disegno che si propone l'autore, e dal genio degli scrittori, che son fatti per diventare i nostri modelli ed esemplari.

Sembrami adunque dimostrato, che il naturale proprio della poesia, e a ciascuna spezie di poema, sia un naturale di convenzione, il quale varia tanto, da non poter esser definito; e che per conseguenza sarebbe d'uopo analizzarlo in tutti i casi possibili, se spiegar si volesse in tutte le forme, che prende. Ma si sente e ciò basta.

CA-

CAPO VI.

Conclusione.

VEduto abbiamo la connessione dell' idee presiedere alla costruzione delle frasi, alla scelta dell'espressioni, alla tessitura del discorso, all'estensione, e alla forma di tutta un'opera. Ella ne assegna il principio, il mezzo, il fine: la disegna per intiero. Ogni frase è un tutto, che forma parte di un articolo; ogni articolo è un tutto, che forma parte di un capitolo; e il metodo è per tutta un'opera lo stesso che per tutte le sue più minime parti. Questa regola è semplice, tien luogo di tutte le altre, non ha eccezioni, ed è tale, che ogni spirito giusto ne contrarrà l'abitudine.

Tale si è il vantaggio di un precetto attinto nella natura medesima dell' idee. Non è imporre allo spirito nuove leggi, insegnarli ad obbedir sempre una legge, alla quale obbedisce spesso, e senza farsi violenza: è un fargliela osservare, perchè si forma un abito di seguirla.

Tutti quelli, che anno scritto senz'

aver regole, potran di leggieri convincersi, che conformati si sono al principio della maggior connessione, ogni volta che dato anno a' loro pensieri de' lumi, del colorito e dell' espressione. Una tal legge non può adunque essere un'ostacolo al genio. Questo difetto non può rinfacciarsi, se non a quelle regole, che i retori, e i gramatici non per altro anno tanto moltiplicate, che per averle rintracciate altrove, che nella natura dello spirito umano.

Fine dell' Arte di Scrivere.

DISSERTAZIONE

SOPRA

L'ARMONIA DELLO STILE.

CAPO I.

Che cosa sia l'armonia.

L'Armonia in musica è il sentimento, che produce sopra di noi il rapporto apprezzabile de'suoni. Se i suoni si fanno sentire nel medesimo tempo, fanno un'accordo, e fanno un canto o una melodia, se si fanno successivamente sentire.

Egli è evidente, che l'accordo non può entrare in quello, che addimandasi armonia dello stile: non bisogna cercarvi, se non qualche cosa di analogo al canto.

Ora, vi sono due cose nel cantò: movimento e inflessione.

I nostri movimenti seguono naturalmente la prima impressione, che abbiam loro data: e vi è sempre il medesimo intervallo dall'uno all'altro. Quando

camminiamo, per esempio, i nostri passi si succedono in tempi uguali. Ogni canto obbedisce ugualmente a questa legge: i suoi passi, se così esprimermi posso, si fanno in intervalli uguali, e questi intervalli si chiamano misure.

Secondo le passioni, da cui siamo agitati, i nostri movimenti si rallentano, o si accelerano, e si fanno in tempi disuguali. Ecco perchè nella melodia le misure si distinguono dal numero, e dalla rapidità, o lentezza de' tempi.

In fatti, la natura, e l' abitudine stabilita anno una connessione sì grande tra i movimenti de' corpi, e i sentimenti dell' anima, che basta cagionare nell' uno certi movimenti per risvegliare nell' altro certi sentimenti. Imperciocchè l' effetto dipende unicamente dalle misure, e da' tempi, a' quali il musico assoggetta la melodia.

L' organo della voce piega, e cede come gli altri sotto allo sforzo de' sentimenti dell' anima. Ogni passione ha un grido inarticolato, che la trasmette da un' anima all' altra; e quando la musica imita questa inflessione, dà alla melodia tutta la possibile espressione.

Ogni misura, ogni inflessione ha dun-

dunque in musica un carattere particolare, e le lingue anno più di armonia, e un'armonia più espressiva, à proporzione, che sono capaci di varietà ne' loro movimenti, e nella loro inflessione.

C A P O II.

Condizioni le più atte ed acconcie a rendere una lingua armoniosa.

SI concepisce, che una lingua esprimer potrebbe ogni sorta di movimenti, se la durata delle sue sillabe, fosse nel medesimo rapporto, che le bianche, le nere, le crome ecc. imperocchè avrebbe de' tempi, e delle misure tanto variate, quanto la melodia.

Se questa lingua avesse ancora degli accenti, di maniera che da una sillaba all' altra, la voce potesse innalzarsi, ed abbassarsi con inflessioni determinate; la sua prosodia si accostereb-be tanto più al canto, quanto maggior numero d' intervalli apprezzati vi sarebbe tra l'accento più grave, e l'accento più acuto.

La lingua greca è stata in questo superiore a tutte le altre. Dionisio di

Alicarnasso, che tratta della prosodia con maggior diligenza ed accuratezza, che alcun retore, distingue nella musica, la melodia, il numero, la varietà, il convenevole; ed assicura, che l'armonia oratoria ha le medesime qualità. Osserva solo, che il numero non v'è distinto, e spiccato in una maniera tanto sensibile, e che gli intervalli non sono tanto grandi.

1. Il numero oratorio non era così sensibile, nè così variato come il numero musicale, perchè contener non poteva che due tempi, delle lunghe, e delle brevi: era un canto formato solamente di nere, e di crome. I Greci, per dire il vero, avevano delle lunghe più lunghe, delle brevi più brevi: ma questa differenza era inapprezzabile, nè vi si aveva considerazione e riguardo nella misura.

La misura conteneva un certo numero di piedi, e il piede un certo numero di tempi, vale a dire, due o tre sillabe, tutte lunghe, tutte brevi, o mescolate di lunghe e di brevi. Con questo mezzo l'armonia oratoria, o poetica aveva le sue cadute, come la musica ha le sue cadenze. Quando si legge in Dionisio di Alicarnasso, che

cia-

ciascun piede aveva con carattere particolare, si comprende, quanto il numero contribuir potesse allora all'espressione de' sentimenti.

2. Questo scrittore dice, che nell' armonia oratoria, gl' intervalli non sono tanto grandi, quanto nell' armonia musicale, osserva, ch' ella ha tutta l' estensione di una quinta, vale a dire, che percorre tre tuoni e mezzo.

In questo intervallo, se ne distinguevano molti altri; imperocchè la voce s' innalzava dall' accento più grave al più acuto, per differenti inflessioni. Quindi tre tuoni e mezzo, che formano la quinta, erano più o meno divisi, e queste divisioni erano segnate con altrettanti accenti.

I Gramatici non si accordano sopra il numero degli accenti. E' verisimile, che questa poca conformità provenga da' tempi, in cui anno scritto. Siccome non v' ha cosa, che varia tanto, quanto la pronunzia, così il numero degli accenti ha dovuto crescere o diminuire. Quello, che v' ha di certo si è, che i Greci ne aveano molti, e che i Romani, i quali in sul principio ne aveano pochissimi, n' anno in

appresso introdotti nella loro lingua quanti più anno potuto.

Bisogna considerare, che v'erano allora due sorta d'inflessioni: quelle, che appartenevano alla sillaba, qualunque si fosse il significato della parola, e quelle, che appartenevano al pensiero. Non si conoscono più da noi le inflessioni sillabiche; e gli oratori non innalzano o abbassano la voce sulla parola, ma sul pensiero. Presso a' Greci l'arte dell'oratore consisteva ancora nella scelta, e nella disposizione delle parole: era d'uopo, che le inflessioni sillabiche fossero d'accordo colle inflessioni del pensiero. Allora il meccanismo dello stile aveva la convenevole armonia, vale a dire, un'armonia, che contribuiva all'espressione del sentimento, e che aveva con essa la maggior possibile connessione. E perciò in questa parte, come in tutto il rimanente, l'arte oratoria era subordinata al principio da noi stabilito.

L'armonia imita certi romori, esprime certi sentimenti, ovvero si ristrigne soltanto ad essere dilettevole e grata. Ne' due primi casi v'è una scel-

scelta, ch'è determinata: nell'ultimo la scelta è arbitraria. Gli scrittori non erano adunque limitati, e ristretti ad un certo genere di melodia, se non allora che aveano a dipignere qualche cosa; in tutto il rimanente bastava loro essere armoniosi. L'armonia espressiva era più particolare a' poeti; e agli oratori. E' egli credibile, che non vi fosse, che un'armonia senza espressione in que' periodi, le cui cadute facevano un così grand'effetto? Certamente gli uditori erano commossi dall' energia de' suoni, non meno che dalla forza del pensiero.

Un errore di Dionisio di Alicarnasso ci fa sapere, qual fosse la forza de' prestigj dell'armonia dello stile. Quando ricerca quello, che forma la bellezza de' versi di Omero, domanda, se sia la scelta dell'espressioni; ed egli crede di no, per una ragione veramente falsa. Questa si è, osserva egli, perchè questo poeta non impiega, se non parole, che sono nella bocca di tutto il mondo. Pensa in appresso, che le parole debbano essere ordinate, e disposte secondo la subordinazione dell'idee; il nome; poscia il verbo, indi il caso ecc. ma cangia bentosto di

parere, perchè trova degli esempj, dove altre disposizioni piacciono di vantaggio. Continua, esaurisce tutte le combinazioni, e perchè vede, che tutte le frasi, ch'è obbligato ad ammirare, sono armoniose, tuttocchè diversamente, conclude, che la bellezza dello stile non consiste nelle costruzioni; e l'attribuisce unicamente all'armonia.

Avrebbe dovuto vedere, che indipendentemente dall'armonia, vi sono, secondo i casi, differenti scelte da farsi nelle voci, e nelle forme di dire; che le più comuni anno sopra di noi de' diritti, se l'applicazione n'è giusta, e che in una tale costruzione l'inversione è un vizio, mentre in un'altra è una bellezza. Ma egli era colpito dall'armonia; e perchè trovavasi in tutti gli esempj, sopra i quali faceva le sue osservazioni, credeva, ch'ella sola racchiudesse in se tutto il segreto dell'arte di scrivere.

Le lingue greca e latina avendo molta armonia, aver dovevano un'energia, della quale non è possibile oggidì formarsene un'idea. Quest'armonia diventava anche spesso la parte principale dello stile, quella alla quale l'oratore, e il poeta sacrificavano tutto: più

più proporzionato al gran numero di uditori, l'effetto n'era più sicuro. Quindi non sarebbe da stupire, se si ritrovassero ne' più bei luoghi di questi scrittori delle voci, e delle costruzioni, che intieramente non si accordassero col principio della maggior connessione dell' idee. Ma allora questo difetto era salvato da un maggior accordo, che ritrovavasi nell' armonia. Del resto non è da dubitare, che questi pezzi non fossero ancora stati più belli, se senza perder nulla d'altronde, conformati si fossero in tutto al principio, ch' ho stabilito.

CAPO III.

Dell' armonia propria alla nostra lingua.

IL Francese, non avendo accento, non ha inflessione sillabica. Non ha dunque una prosodia atta a formare un canto, e non si comprende, come alcuni scrittori abbiano potuto pensare, ch' ella sia capace di armonia quanto il greco, ed il latino. Noi non possiam nemmeno immaginarcela quest' armonia delle lingue antiche; e vo-

vogliamo con raziocinj ritrovarla nella nostra? Ma perchè disputare sopra una cosa, di cui il sentimento è il solo giudice? Ci vengano fatti udire de' poeti, e degli oratori, i quali facciano sopra il nostro orecchio di quelle impressioni, che rapivano i Greci e i Romani, e sarà provato, che la nostra lingua è armoniosa al pari delle lingue greca e latina.

La lunghezza delle nostre sillabe è inaprezzabile. Le nostre lunghe, e le nostre brevi, fanno, come quelle lunghe più lunghe, e quelle brevi più brevi, alle quali gli antichi non aveano alcun riguardo. V'è del numero nella nostra lingua, siccome ve n'ha in un canto composto di note del medesimo valore. Tutti i tempi di ciascuna misura sono uguali, o per lo meno si conta per nulla la differenza, che v'è tra loro. I piedi de' nostri versi sono unicamente indicati, e contrassegnati dal numero delle sillabe, e noi non consultiamo che nella rima la lunghezza, o la brevità; quindi la misura non è uguale in due versi della medesima spezie.

Traçat a pas tardifs un penible sillon.

„ *Se-*

,, *Segnasse a passi tardi un faticoso solco* " è più lungo che non è

Le moment où je parle est déya loin de moi.

,, Il momento, in cui parlo è di già ,, da me lungi. "

Gli emistichj medesimi non sono uguali: *un penible sillon*, (un faticoso solco) è più corto che *traçat à pas tardifs* (segnasse a passi tardi). Noi siam dunque obbligati ad alterare continuamente la misura; noi la ritardiamo, o l'acceleriamo. I latini per contrario la conservavano sempre la stessa, e nondimeno aveano il vantaggio di esprimere a loro talento la rapidità o la lentezza. La nostra lingua è adunque assai men atta a dipignere il momento.

Tuttavia ella non è per qnesto rispetto senza espressione. Noi esprimiamo la rapidità con una serie di sillabe brevi.

Le moment où je parle est déja loin de moi.

,, Il momento, in cui parlo, è di ,, già da me lungi. "

E la lentezza con una serie di sillabe lunghe.

Traçat à pas tardifs un penible sillon. ,, Se-

„ Segnasse a passi tardi un faticoso
„ solco . “

Quando Boileau dice:

Et lasse de parler, succombant sous
l' effort

Soupire, étend le bras, ferme l' oeil,
& s' endort.

„ E stanca di parlare, soccombendo
„ sotto allo sforzo ---- sospira, stende
„ il braccio, chiude l'occhio, e s' ad-
„ dormenta. “

Egli esprime il carattere della mollezza con un movimento lento. Imperocchè i riposi del secondo verso rallentano le sillabe *ire*, *bras*, *oeil*, e lo rendono sensibilmente più lungo del primo. Il passaggio al sonno si dipigne parimenti nella pronunzia della parola *s' endort* (si addormenta,) perchè la voce, che s'è sostenuta sul medesimo tuono fino alla sillaba *s'en*, abbassa alcun poco, e si lascia cadere sopra la sillaba *dort*.

Noi imitiamo ancora talvolta de' romori; ma è questo un vantaggio, che abbiamo così di rado, che sembra non essere che un puro accidente.

Pour qui sont ces serpens qui sifflent
sur nos têtes?

„ Per chi sono questi serpenti, che
fischiano sopra le nostre teste? “

Le

Le s ripetute sembrano esprimere il fischio del serpente.

Fait siffler ses serpens, s'excite à la vengeance.

„ Fa fischiare i suoi serpenti, e si
„ eccita alla vendetta. “

La qualità de' suoni contribuisce all' espressioni de' sentimenti. I suoni aperti e sostenuti sono proprj all' ammirazione; i suoni acuti alla giovialità; le sillabe mute al timore; le silabe languide, e poco sonore all' irresoluzione. Le parole aspre e dure a proferirsi la collera; più facili ad essere pronunciate, esprimono il piacere o la tenerezza. Le frasi lunghe anno una espressione, le corte ne anno un' altra; e l'espressione è la maggiore, che possa farsi, allora quando le parole vi contribuiscono, non solo come segni dell' idee, ma ancora come suoni.

E' un effetto del caso, quando si possono far correre insieme tutte queste cose. Non si deve imporsi l' obbligazione di cercarle; basta conoscerle affine di non lasciarle sfuggire, quando si presentano.

In generale; ogni discorso è dilettevole, e grato all' orecchio, quando facilmente si pronuncia. Convien adunque sfug-

sfuggire la ripetizione de' medesimi suoni, e soprattutto delle medesime consonanti, gli *biatus*, e tutto ciò che fa fare gli sforzi a chi legge. Ma intorno a tutto questo non vi sono precetti da darsi a quelli, che non sono felicemente organizzati: gli altri anno l'orecchio per guida.

Si deve ancora osservare, che quando non si cerca unicamente quello, che rende la pronuncia più facile, e più aggradevole, si possono ripetere le stesse parole, preferire le più dure ed aspre, e farsi leciti anche gli *biatus*: imperocchè tutto questo può alle volte contribuire all'espressione.

Fine del Tomo Secondo.

TAVOLA
DELLE MATERIE

Due cose da considerarsi nello stile: la nettezza, e il carattere. Ciò, che costituisce il carattere. I medesimi pensieri prendono differenti caratteri secondo le circostanze.

LIBRO PRIMO.

Delle costruzioni. Pag. 9
Per sapere come dobbiamo scrivere, bisogna sapere come da noi si concepisca.

CAPO PRIMO.

Dell'ordine dell'idee nello spirito, quando si fanno de' giudizj. 10
Quando si fa un giudizio, tutte l'idee, che racchiude, s' offrono nel medesimo tempo allo spirito. Due giudizj sono presenti, ad un tempo, anche allora che si scorge qualche rapporto tra loro. Lo spirito può rendersi capace di vedere ad una volta un numero grande d' idee. Come possa in ciò riuscire. Se non vi si riesce, si espone ad esser falso. Quello, che caratterizza lo spi-

spirito giusto. La connessione dell' idee è quella, che forma tutta la nettezza de' nostri pensieri. Ella ne forma ancora il carattere.

C A P O II.

Come in una proposizione tutte le parole sieno subordinate ad una sola. 18
Subordinazione delle parole nel discorso. Da che si conoscano i rapporti di subordinazione. Il nome è il primo termine di una proposizione. Costruzione diretta, e costruzione rovescia, o inversione. L'inversione è viziosa per ogni poco che alteri il rapporto delle parole. Quello, che s'intenda per reggente e reggimento.

C A P O III.

Delle proposizioni semplici, e delle proposizioni composte di molti soggetti o di molti attributi. 22
Proposizioni semplici. Proposizione, che ne racchiude molte altre.

C A P O IV.
Delle proposizioni composte dalla moltitudine de' rapporti. 23
La

La moltitudine de' rapporti rende una costruzione viziosa. Il medesimo rapporto può essere ripetuto. In qual ordine i rapporti si connettano al verbo. Idee necessarie al senso della frase; idee sovraggiunte. Una costruzione può essere terminata da un' idea sovraggiunta. Non dev' essere terminata da molte. L' idee sovraggiunte non anno luogo determinato. Se ne possono costruir due in una frase, se se ne traspone una sul principio. Non bisogna, che questa trasposizione possa far equivoco. Il termine può essere un' idea sovraggiunta, e una circostanza, può essere un' idea necessaria. Come il termine, e l' oggetto si costruiscano col verbo.

CAPO V.

Delle proposizioni composte di differenti modificazioni. 34

Per meglio giudicare delle cose composte, bisogna osservarne di più semplici.

Delle modificazioni del nome. 35

Luogo dell' addiettivo, che modifica un nome. Luogo del sostantivo preceduto da una preposizione. Quando il sostantivo è determinato, le trasposizioni

ni danno luogo a molte costruzioni. Delle costruzioni, quando la modificazione è una proposizione, e quando è insieme una proposizione, un addiettivo, e un sostantivo.

Delle modificazioni dell'attributo. 41

Luogo delle modificazioni dell' attributo, quando sono avverbj. Quando sono sostantivi preceduti da una preposizione. Caso in cui non si può trasporle. Costruzioni di queste modificazioni co' tempi composti. Costruzione delle modificazioni di un' attributo, ch' è un sostantivo.

Delle modificazioni del verbo. 46

Costruzione delle modificazioni del verbo essere.

Delle modificazioni, che si aggiungono all' oggetto, al termine, e al motivo. 49

Le inversioni annò luogo quando un verbo ha un' altro verbo per oggetto, per termine, o per motivo.

CAPO VI.

Della disposizione delle proposizioni principali. 50

Le proposizioni principali si connettono per via della gradazione dell' idee.

Per

Per via della gradazione, e delle congiunzioni. Per via dell' opposizione. Per via dell' opposizione, e delle congiunzioni. Perchè una sia spiegata da altre.

CAPO VII.

Della costruzione delle proposizioni subordinate con la principale. . 53

La frase principale è la prima nell' ordine diretto. Esempj, dove si segue l'ordine diretto. Esempj dove si segue l' ordine rovescio. Serie di frasi principali, ch' anno ciascuna delle frasi subordinate. Due frasi principali, che sono contenute in una, e che anno ciascuna una frase subordinata. Frase subordinata ad una frase subordinata. Frase avviluppata nelle sue frasi subordinate. Serie di frasi subordinate ad una principale. Bisogna che il rapporto della frase subordinata sia sempre chiaro e manifesto. Esempio, in cui non lo è abbastanza. Un maggior difetto si è una serie di frasi subordinate le une all' altre. Quando due proposizioni si connettono naturalmente, non bisogna connetterle con congiunzioni. Differenti ma-

niere, con cui le frasi subordinate si connettono alle principali.

CAPO VIII.

Della costruzione delle proposizioni incidenti. 66

Luogo delle proposizioni incidenti. L'addiettivo congiuntivo non si riferisce sempre al sostantivo che immediatamente lo precede. Regola, che si deve proporsi a questo proposito molte proposizioni incidenti, che si riferiscano ad un istesso nome. Le costruzioni sono difettose, quando molte proposizioni sono successivamente incidenti le une all'altre.

CAPO IX.

Della disposizione delle modificazioni espresse con proposizioni subordinate, con proposizioni incidenti, e con qualunque altra formola, o maniera di dire. 81

Osservando le cattive costruzioni s'impara a farne di buone. Quello, che si chiama periodo. Esempio di un periodo ben fatto; altro periodo ben fatto, trattene alcune negligenze. Due in-

inconvenienti da sfuggirsi in un periodo. Esempio, dove sono sfuggiti. Tutti i membri di un periodo devono essere distinti e nel medesimo tempo connessi tra loro. Esempio di un periodo imbrogliato, e confuso: Altro esempio. Altro. Altro. Come l' idee si sviluppino e spieghino in un periodo rotondo. Serie di periodi rotondi, che sviluppano un' idea principale. Esempio, dove le proposizioni incidenti, pregiudicano alla rotondità di un periodo. Esempio di un periodo languido, e snervato. Esempio di una serie di frasi mal connesse. Serie di frasi ben connesse. Una parola mal collocata rende una costruzione viziosa. Esempio. Altro. Altro. Non basta concepir bene per enunciarsi chiaramente.

CAPO X.

Delle costruzioni ellittiche. 99

Bisogna disgombrare il discorro da ogni parola, che facilmente si supplisce. Si sottointende una parola, che non si vuol ripetere. Si sottintende con delle modificazioni, che non aveva. Si sottintende con parole, che non sono state enunciate. Difficoltà poco ragio-

gionevoli, e fondate de' gramatici. Regola generale.

CAPO XI.

Delle anfibologie. 106

Cagione delle anfibologie. Esempio. Regole per evitare le anfibologie. Le regole particolari variano su questo proposito. Il medesimo pronome non può riferirsi al medesimo nome, se non in quanto ch' è sempre nella medesima subordinazione. Non bisogna, che il genere, e il numero dinotino essi soli il rapporto de' pronomi. Il pronome deve sempre riferirsi all' idea, da cui è lo spirito preoccupato. Questa regola dà luogo a forme di dire eleganti. E' bene talvolta impiegare i pronomi in un ordine inverso di quello de' nomi, a' quali si riferiscono. Il pronome si deve sempre riferirsi ad un nome determinato. Dell' uso de' pronomi vi, ci, ne. *I pronomi relativi ad un istesso nome possono essere diversamente subordinati. Come si sfuggano le anfibologie degli addiettivi*, suo, sua, suoi, sue.

CA-

C A P O XII.

Esempi di alcune espressioni, che rendono le costruzioni ambigue, o almeno imbrogliate. 123

Primo esempio. Secondo. Terzo: Quarto. Quinto. Sesto. Ultimi esempj.

L I B R O II.

Delle differenti spezie di formole, o modi di dire. 129

La connessione dell' idee è il principio, che spiegar deve tutta l' arte di scrivere. In che consista l' eleganza.

C A P O P R I M O.

Degli accessorj atti a sviluppare, e spiegare un pensiero. 130

Bisogna, che un pensiero si dispieghi e sviluppi da per se. Gli accessorj sono le modificazioni dell' idee principali. Come si debbano scegliere. Regole per la scelta degli accessorj del soggetto. La regola è la stessa per gli accessorj dell' attributo. Il soggetto e l'attributo determinano gli accessorj del verbo. In tutti i casi la maggior connessione dell' Idee è l'unica regola. Non bisogna insi-

stere e fermarsi sopra un'idea, che si vuol modificare: Poichè le censure, che da me si fanno, sembreranno troppo severe. Non bisogna impiegare accessorj stranieri. La indeterminazione degli accessorj è un' altro difetto. Non bisogna, scegliendo degli accessorj accoppiare insieme idee contrarie. Bisogna, che tutto quello, che si dice, prepari quello che si deve dirsi in appresso. Lo sviluppo e la spiegazione di un pensiero formar deve un insieme, dove tutto ritrovasi in un' esatta proporzione. Spesse volte l' idee si connettono e si sviluppano per via del contrasto.

CAPO II.

Delle formole, o modi di dire in generale. 153

Un medesimo pensiero è secondo le circostanze capace di differenti accessorj. Quello che intendasi per tours *in Francese, detti in Italiano formole, o modi di dire. Differenti spezie di formole, o modi di dire.*

CA-

CAPO III.

Delle perifrasi. 155

Quello, che s' intenda per perifrasi. Una perifrasi caratterizza la cosa, di cui si parla. La scelta n' è indifferente. Le perifrasi possono far conoscere il giudizio, che portiamo di una cosa. Precauzione necessaria, quando vuolsi esprimere una cosa con molte perifrasi. Occasione, in cui la perifrasi non deve preferirsi alla voce propria. Uso delle perifrasi che sono definizioni, o analisi.

CAPO IV.

Delle comparazioni. 164

Come le formole o modi di dire figurati formino la grazia e la venustà dello stile. Con qual discernimento si debbano impiegare. Quello, che forma la bellezza di una comparazione. Bisogna avvertire, che non sia scelta male. Non bisogna paragonare insieme cose, che non si somigliano. Bisogna conoscer bene le cose, che insieme si paragonano. Le lunghezze guastano una comparazione. Le digressioni nuocono alle comparazioni. Non basta, che una comparazione sia giusta.

CAPO V.

Delle opposizioni, e delle antitesi. 186
I pensieri si abbelliscono per via del contrasto. In che differiscano le opposizioni, e le antitesi. Caso, in cui l' opposizione dev' essere preferita all' antitesi. Caso, in cui l' antitesi dev' essere preferita all' opposizione. Abuso delle antitesi.

CAPO VI.

De' tropi. 190
Senso proprio, e senso improprio. I tropi sono parole prese in un senso improprio. Differenza tra il nome proprio, e la parola propria. Come le parole passino ad un significato improprio. La natura de' tropi si è fare delle immagini. Le immagini devono sparger la luce, devono dare alla cosa il carattere, che l' è proprio. Come dal proprio al figurato una parola cangi di significato. I tropi possono dare della precisione. Quando allungano il discorso, possono esser preferibili alla parola propria. Convien sostituire un tropo ad

un tropo, che non sembra più esserlo. Come un tropo si accomodi al soggetto. Come un tropo si accomodi al giudizio, che ne facciamo. Come un tropo si accomodi a' sentimenti, che proviamo. Dell' uso delle metafore. Dell' uso dell' iperbole. Dell' uso de' simboli. Due tropi, che si contrariano, esprimono male un pensiero. Un solo tropo lo esprime male, quando non ha relazione alla cosa, di cui si parla. Lo esprime male, quando non ha che una relazione indeterminata. Non bisogna cangiare gli accessorj stabiliti dall' uso. Si può talvolta impiegare una figura, quantunque formi un' immagine disaggradevole. Un tropo non è da biasimarsi, perchè è tratto di lontano. Non lo è nemmeno, perchè non è ancora stato usato.

CAPO VII.

Come si preparino, e come si sostengano le figure, 214

Esempj di figure preparate. Esempj di figure sostenute. Esempio di figure mal preparate, o mal sostenute.

CAPO VIII.

Considerazioni sopra i tropi. 223
Due sorta di tropi. Analogia, che fa passar le parole per differenti significati. Se non si coglie quest' analogia, le bellezze del linguaggio sfuggono. S' appartiene allo Scrittore rendere quest' analogia facile ad esser colta, e veduta. Le medesime figure non riescono in tutte le lingue. Sorgente delle ricchezze di una lingua. Vantaggi de' tropi. Si può egli temere di prodigalizzarli?

CAPO IX.

Delle formole o modi di dire, che sono proprie delle massime, o de' principj. 228
Le massime e i principj non sono che resultati. Differenza tra principio, e massima. L' espressione di una massima è alle volte capace di molti sensi. Questo difetto è una sorgente di abusi. L' espressione di un principio, e di una massima non può essere troppo semplice.

CAPO X.

Delle formole o modi di dire ingegnose. 233
Una formola o modo di dire ingegnoso dev' esser semplice. Alle volte non è che una metafora. Altre volte una pittura. Altre volte un' allusione. Altre volte una risposta assai semplice. Altre volte un' espressione singolare.

CAPO XI.

Delle formole, o modi di dire preziose o ricercate. 237
Vi sono degli Scrittori, che amano d' inviluppare un pensiero. Ve n' ha, che amano delle figure, che anno degli accessorj stranieri alla cosa. Ve n' ha, che si formano uno stile misurato, ed epigrammatico. Altri prodigalizzano l' ironia.

CAPO XII.

Delle formole, o modi di dire proprie de' sentimenti. 244
Il sentimento è espresso secondo le differenti forme, che prende il discorso. L' espressione del sentimento richiede, che

che ci fermiamo sopra le particolarità. Si esprime il sentimento insistendo sopra le ragioni, che lo approvano. L' interrogazione contribuisce ad esprimere i sentimenti, che si sfogano in rimproveri. L'ironia vi contribuisce essa pure. L'esclamazione è acconcia ad esprimere i sentimenti di orrore, di stupore ecc. La maniera di dire più semplice è spesso quella, ch' esprime meglio il sentimento. Conviene sfuggire nell'espressione del sentimento le formole, che mostrano spirito o riflessione, Come si possa assicurarsi di aver preso il linguaggio del sentimento.

CAPO XIII.

Delle forme, che prende il discorso per dipignere le cose quali si offrono all' immaginazione. 257

Come il linguaggio comunichi a tutto sentimento ed azione. Questo linguaggio è quello di un' immaginazione vivamente colpita, e commossa. Con quale precauzione convenga personificare gli esseri morali. Come si debbano caratterizzare gli esseri morali.

CA-

CAPO XIV.

Delle inversioni, che contribuiscono alla bellezza dell'immagini. 265
Nel discorso ogni parola ha un luogo, ch'è determinato dalla relazione dell'idee subordinate all'idee principali. E' un quadro, dove la figura principale prende il suo luogo, ed indica, e determina quello dell'altre. Come conoscer si possa il luogo delle parole, consultando il linguaggio di azione. L'inversione fa risaltare, e spiccare l'idee.

CAPO XV.

Conclusione. 275
Il linguaggio di azione discopre, e manifesta i nostri sentimenti. Questo linguaggio è lo studio del pittore. Esprime meglio, che alcun altro tutto quello, che sentiamo. Come il linguaggio de' suoni articolati debba tradurlo. Come il linguaggio di azione siasi alterato. Non è assolutamente lo stesso presso a tutti i popoli. Perchè le lingue conservata non abbiano tutta l'espressione del linguag-

guaggio di azione. Tutte le lingue devono ugualmente assoggettarsi al principio della maggior connessione dell' idee.

LIBRO TERZO.

Della tessitura del discorso. 280

Come si formi la tessitura del discorso. Inconveniente da sfuggire. Cattive regole, che si formano gli Scrittori.

CAPO I.

Come le frasi debbano essere costruite le une per l'altre. 283

Il discorso può essere mal tessuto, benchè tutte le frasi sieno separatamente ben costruite. Non v' ha che una costruzione per esprimere ciascun pensiero in un discorso.

CAPO II.

Degl' inconvenienti, che si debbano sfuggire per ben formare la tessitura del discorso. 289

Gli accessorj scelti male pregiudicano alla tessitura del discorso. Esempio. Non conviene, che gli accessorj rallen-

lentino la serie dell' idee principali ; e vi mettano del disordine . Esempio di un discorso ben tessuto .

CAPO III.

Della struttura delle frasi . 308

Esempio di molte idee , che formar devono un solo periodo . Esempio di molte idee che formar devono molte frasi . Regola generale per i periodi . Le frasi lunghe sono viziose .

CAPO IV.

Delle lunghezze . 317

Gli Scrittori sono lunghi , perchè concepiscono male . Sono lunghi perchè si fermano , e trattengono sopra un pensiero , che ripetono in molte maniere .

LIBRO QUARTO.

Del carattere dello stile secondo i differenti generi di opere . 327

Oggetto di questo Libro .

CAPO I.

Considerazioni sopra il metodo . 328

Utilità del metodo. Gli uni amano le digressioni. Gli altri escono dal tuono del loro oggetto. Per dir quello, che conviene, dove conviene, e come conviene, è necessario abbracciar tutto per intero il suo soggetto. I Poeti e gli Oratori anno di buon' ora conosciuto il metodo. Non è così de' filosofi. Ceme i poeti si sieno formati delle regole. Come le regole si rendano necessarie. I filosofi conosciuta non anno l' arte di raziocinare, perchè non anno avuti buoni modelli, ed esemplari. La connessione dell' idee determina il luogo, e l' estensione di ciascuna parte di un' opera. Precauzione per cogliere questa connessione. Il soggetto, che trattasi, e il fine, che si propone lo Scrittore, determinano quello, che deve dirsi. Quanto sia difficile ristringersi e limitarsi a quello, che dir si deve. Uso, che deve farsi delle digressioni. Come obbedir si possa al metodo senz' assoggettarvisi. Vi sono in generale tre generi di opere.

GAPO II.

Del genere didattico. 341

Abuso, che si fa delle parole. Abuso, che si fa delle definizioni. Uso, che deve farsi delle definizioni. Abuso delle prefazioni. Applicazione del principio della connessione dell' idee. Uso degli esempj. Uso degli ornamenti. Lo stile didattico indicar deve e mostrar l' interesse, che si prende per le verità, che s' insegnano. Deve conformarsi alle regole esposte ne' libri precedenti.

CAPO III.

Della narrazione. 351

Le regole sono l' istesse, che abbiamo già esposte. Le transizioni devono esser tratte dal fondo del soggetto. Regola per scegliere i fatti. Un istorico deve avere in mira un oggetto principale. Converrebbe, che lo avesse esaminato bene a fondo, e in ogni sua parte. Stile de' racconti; delle riflessioni; delle descrizioni. Bisogna dipignere conforme ai fatti. Le leggi sono le medesime per i romanzi.

CAPO IV.

Dell' eloquenza. 356

L' eloquenza vuole dell' esagerazione nel discorso, e nell' azione. Ne vuole ancora ne' discorci fatti per esser letti. L' azione è la parte principale dell' oratore. Un discorso fatto per essere recitato, e un discorso fatto per esser letto, devono essere scritti con qualche differenza. L' eloquenza degli antichi era diversa dalla nostra. Per questo noi non adottiamo l' idea, ch' essi si formavano dell' eloquenza. Regole, che seguir deve l' oratore.

CAPO V.

Osservazioni sopra lo stilè poetico, e, occasionalmente, sopra quello, che determina il carattere proprio a ciascun genere di stile. 364

La questione, in che la poesia differisca dalla prosa, è una delle più complicate. La poesia ha uno stile diverso da quello della prosa, quando tratta soggetti diversi; e quando trattando i medesimi soggetti, ha un fi-

fine diverso. Come il fine della poesia differisca in generale dal fine della prosa. Esse anno talvolta il fine medesimo. Quando la poesia tratta gl' istessi soggetti, che la prosa, ed ha l' istesso fine, deve ancora avere uno stile diverso, perchè deve esprimersi con più di arte. Le analisi per una parte, e le immagini per l' altra sono i generi i più opposti e contrarj. Tra questi due generi vi sono tutti quelli, che immaginar si possono. Non è sovente possibile accordarci sopra i giudizj, che portiamo dello stile proprio a ciascun genere. La ragione si è, perchè ci formiamo delle regole differenti, secondo le abitudini, che contratte abbiamo. I buoni modelli in ciascun genere ci tengono luogo di regole. L' arte entra più o meno in quello, che addimandasi stile naturale. Ci formiamo un' idea vaga e indeterminata del naturale, perchè siamo inclinati a prendere questa voce in un senso assoluto. I nostri i giudizj in riguardo a questo dipendono dalle disposizioni, in cui siamo. Quello, che da noi si chiama naturale, *n è che l' arte cangiatasi in abitu-*

di-

dine. Per determinare il naturale proprio a ciascun genere di poesia, conviene osservare le circostanze, che sono concorse a formare lo stile poetico. L'arte cangia, quando fa de' progressi, e quando decade. Il nostro gusto prova le medesime variazioni. Come la voce naturale, le voci bello, e gusto, *non abbiano d'ordinario, che un senso indeterminato. Il bello ritrovasi negli ultimi progressi, che si fanno nell' arti. Ce ne formeremo un' idea osservando un popolo, presso al quale le arti anno la loro infanzia, e la loro decadenza. Giudizj che da noi si farebbero se vivessimo nella prima età dell' arti. Giudizj che da noi si farebbero nella seconda età. Come nella seconda età ci formiamo l' idee del bello. Giudizj, che portiamo nella terza età. Le opere eccellenti della seconda età determinano il naturale proprio a ciascun genere di stile. L' accordo tra il soggetto, il fine e i mezzi forma tutta la bellezza dello stile. Suppone, che l' idee si offrano nella maggiot connessione. Dipende ancora da diverse associazioni d' idee, le quali determinano il carattere proprio a ciascun genere. Quesce associazioni d' Idee variano, come*

me lo spirito de' grandi poeti, e rendono lo stile poetico del tutto arbitrario. Variano come lo spirito de' popoli. Le osservazioni, che farebbonsi in questo proposito, darebbero da una lingua all'altra resultati diversi. E' adunqae questa una cosa, sopra della quale dar non si possouo regole generali. Queste associazioni d'idee fanno che lo stile poetico differisse più per gli antichi da quello della prosa, che non ne differisce per noi. Come il linguaggio delle finzioni sia divenuto per i Greci il linguaggio della poesia. I popoli moderni non anno potuto inventare simili finzioni. Adottate anno quelle degli antichi e le anno credute essenziali alla poesia. Circostanze diverse anno dato alla nostra poesia un carattere diverso da quello della poesia antica. Noi giudichiamo i poeti con maggior severità, che non facevano i Greci. Per conseguenza i poeti medesimi si giudicano oggidì più severamente. Perdono gli ajuti, che la mitologia loro offriva, e ne cercano degli altri nella filosofia. La poesia Italiana ha un carattere differente dalla poesia Francese, perchè ha incominciato in circostanze differenti.

L'idea

L' idea vaga e indeterminata, che si ha avuto della poesia, ha cagionato molti pregiudizj. I poeti si formano studiando la loro lingua, piuttosto che studiando gli antichi. Si condanna un nuovo genere di poesia, perchè non è stato conosciuto dagli antichi. S' appartiene al genio de' poeti determinare il naturale proprio a ciascun genere. I poemi debbono essere scritti in versi. Conclusione.

CAPO VI.

Conclusione. 409

DISSERTAZIONE

SOPRA

L' ARMONIA DELLO STILE.

CAPO PRIMO.

Che cosa sia l'armonia. 411
In che consista l'armonia. Due cose contribuiscono all'espressione del canto: il movimento, e le inflessioni.

CAPO II.

Condizioni le più atte ed acconcie a rendere una lingua armoniosa. 413
Come una lingua esprimer potrebbe ogni sorta di movimenti. Come la sua prosodia potrebbe accostarsi al canto. La lingua greca aveva per questo rispetto del ventaggio sopra la nostra. Aveva più numero. Aveva maggiori Inflessioni. Non ha sempre avuto lo stesso numero di accenti. Quanto l'inflessione sillabica contribuisce all'espressione. Errore di Dionisio di Alicarnasso. Perchè sia caduto in queste erro-

errore. L'armonia era per i Greci, e per i Romani una delle principali bellezze dello stile.

CAPO III.

Dell'armonia propria alla nostra lingua. 419

Il francese non ha inflessioni sillabiche. La lunghezza delle sue sillabe è inapprezzabile. Esprime tuttavia la rapidità, o la lentezza. Imita talvolta de' Romori. La qualità de' suoni contribuisce all'espressione.

Il fine dell'Indice.

Fogli num. 19. importano L. 3: 7.

NOI RIFORMATORI

Dello Studio di Padova.

AVendo veduto per la Fede di Revisione, ed Approvazione del P. F. *Gio: Tommaso Mascheroni* Inquisitor General del Santo Offizio di *Venezia* nel Libro intitolato *Opere del Sig. Abate di Condillac tradotte dal Francese dall' Abate Fassadoni*, *Tomo Nono MS.* non vi esser cosa alcuna contro la Santa Fede Cattolica, e parimente per Attestato del Segretario Nostro, niente contro Principi, e Buoni Costumi, concediamo Licenza ad *Andrea Santini* Stampator *di Venezia* che possi esser stampato osservando gli ordini in materia di Stampe, e presentando le solite Copie alle Pubbliche Librerie di Venezia, e di Padova.

Dat. li 7. Settembre 1794.

(*Paolo Bembo Riformator.*
(*Pietro Zen Riformator.*
(*Francesco Vendramin Riformator.*

Registrata in Libro a C. 411. al N. 14.

Marcantonio Sanfermo Segr.